目錄

第一章　原始時代中國的美術

——「石器時代」（從四百五十萬年以前到紀元前二千年）——

第一節　中國美術的起源

北平猿人頭骨的發現，把中國史前文化拉到了頂巔。據一般考古學家的公認：在中國的領土上，約在四百五十萬年以前到一百萬年以前已經有我們的祖先居住了。

在這個發掘中，據發掘者裴文中的報告，除猿人頭骨和舊石器以外，還發現了原始人「用火的痕跡」，「骨板上的刻畫」和「尖骨器」，這就是中國人種由來底鐵的證見。

恩格斯（F. Engels）在他的著作『勞動是猿類到人類的進化過程中的產物』一文中說過：『我們的祖先在數千萬年由猿類進化爲人類的過程中，漸漸使手的動作，適應於生活條件的需要。……手不僅是勞動的器官，也是勞動的產物。有了勞動，手就能適應於一切工作，由遺傳的作用，形成一種特殊的構造；然後更有新的功用，繼續產生。』他在『人種進化的過程』裏又說：『手經過數千萬年的嘗試以後，才和足分工起來，養成了直行的習慣，這

樣；人和猿的區別，才有形跡可尋，言語和腦部得有發達的基礎；至是人猿相去，一天一天的隔遠了。手有專門的機能，工具始有發達的可能，工具是人類反應自然和生產的基礎。人

自從猿人漸漸用手勞動以後，便可以製造爲適應生活的工具，起初，當然是一種簡單的沒有磨製的石塊；後來才逐漸的發達了它的形狀如石斧、石刀，等等。當他們用石塊擊殺用羣體的力量從得來的野獸如鹿等等，吃了它的肉喝了它的血以後，他們便發現了這鹿角或獸骨的遺留，而這些骨、角，也成爲他們最接近的物件，使用這些鹿角就可以刻劃着硬性的石片或骨版；然而由於自然的角底尖銳程度不夠，很容易的使他們漸漸去敲擊着、磨削着製造出比較更尖銳的石器和骨器，從這把上頭就可以看出從手的勞動進化的過程中發達了爲需要製造的腦部的勞動，這在中國考古學的發掘中都可以找出鐵的證見，主要的，我們從這些發掘的遺物上去發現中國美術的起源和美術演變的痕跡。

在周口店的發掘中，除了不經修磨、打製的石器以外，發現的遺物和遺跡，有中國原始人用火的痕跡和一些尖骨器，據發掘者要文中的報告：

「周口店猿人使用火的能力，可由其遺物及遺跡而證明，遺物及遺跡共有三種：

第一，是遺留的灰燼（在黑色土中發現木炭數塊，推知黑色沙土中，確含有燃燒後之灰燼）；

第二，是燃燒過之動物骨骼；

第三，是燒過的土石。

周口店之沉積中，有火的痕跡，實無問題。」（一九三二年，裴文中著『周口店猿人之文化』）

當原始人用手敲碎石塊藉以投擊野獸或敵人的時候，這便是人類發現取火的起源；經過長久的試驗，才知道使用它，這便是取暖和熟食的根本。用火的文化，實爲開人類文化的張本，如果沒有火是不會產生後來的陶器藝術以及再後來的銅器藝術的。由於火光的啓發和生理上視覺官能之遺傳，由於火光對於生活的密切關係而發展，經過了長久的羣體的部落的生活鬥爭，爲了標記着自己的一羣和敵人的分別，就如同現存的野蠻民族『紋身』的樣子，把有色泥土塗在身上(圖騰社會)，逐漸發展了對於色彩的辨識，又逐漸形成了官感上的愛好，而推廣使用色彩到器物的標記上和裝飾上去，這在『新石器後期』的骨器和彫刻上（如：殷墟『卜辭』之骨版有塗朱塗墨的分別，並且，發掘中有一個石刻抱膝人像，文身）以及在陶器上，如：在河南及甘肅所發掘之彩色陶器，就是證明。

在周口店的發掘中，還有『尖骨器』和『骨骼上的刻劃』，據發掘者裴文中的報告：

『周口店的骨器中，尚有尖骨器和經過製作而用途不明的骨器如鹿角等。

關於骨骼上有人工割劃痕跡頗多，皆用途不甚明瞭。計有刮的平面、刮或刻的半圓形長溝、刻的三角凹入、及刻的深溝等，凡是這種刻劃的痕跡者，大概都是碎的骨器或裝飾品，現已不能推測原形，然可斷定是人工有意的製作。」（裴文中「周口店猿人之文化」）

這種「尖骨器」和「骨骼上的刻劃」同時同地的發現，給與美術起源以極重要的解答——「尖骨器」就是在骨版上刻劃綫紋的工具；而那些「半圓形長溝」和「三角凹入」的刻劃，正是美術上之一種最原始的形式。

由此可見，從用手的勞動到製造工具的發展中，也正是最初人類的形成；工具的產生就是人類爲適應生活和征服自然的根本；火的發現，就是後來製造、發展工具的最主要的因素之一。在這種綜合的關係之下，在這些發掘中，美學上的一些「形式感」的起源問題，綫條、色彩、形狀和韻律底起源問題，也在這個上面給被發掘出來了，——藝術起源於勞動。

周口店的發掘，考古學家把它叫作「舊石器時代前期」，此外，有桑志華(Emile Lieen)於一九二〇年在甘肅慶陽縣的北方，發現過屬於舊石器時代磨製的石英片；於一九二三年他又在陝西榆林縣南方油房頭附近發掘出六個磨製的石器，是用灰白色和灰色的石英岩製成的，這類石器大都是從黃土層之下的砂礫層之上發現的，從石器的形式上看，卻沒有發現石

刀，可以看出和周口店舊文化近似的特質。

關於『舊石器時代的後期』的遺物，有桑志華於一九二二年在綏遠西拉烏蘇河附近發現的舊石器，和他於一九二三年在寧夏附近鄂爾多斯部西南角的水洞溝地方發現的舊石器和破片，並且，其中有石刀，他在這兩處發掘出的舊石器，在形式和技術上比較周口店的遺物都進步的多，此外，還有，在東北於一九三三年的發掘，在蒙古於一九三〇年的發掘，在新疆於一九二〇年的發掘，等等，這些發掘，考古學家把它叫作『舊石器時代的後期』。

由此可見，中華民族歷史的悠久，在原始時代，人類用自己的勞動力以獲得生活的資料，製造着石頭工具，並且，因工具的發展而改善着人類的生活。

第二節　從漁獵生活到農業生活時代底石器、陶器與甲骨上的形象

從漁獵生活轉變到農業生活的過渡時代，散處在中國北部的遊獵民族，第一、形成各部落間的鬥爭，如黃帝（紀元前二六九七年開始）逐蚩尤於涿鹿之野（在今河北涿鹿縣境）。第二、漁獵民族與自然——洪水猛獸的鬥爭，如大禹（紀元前二二〇五年開始）治理洪水。

第三、黃河流域以及中國北部多爲黃土地質，根據地質學家們一般的意見，認爲黃土地質是一種肥沃的土地，並且，地處溫帶，這從漁獵生活過渡到農業生活便起了很重要的作用。

紀元前三千年到四千年，還是中國史前的文化，即，黃帝建國（紀元前二六九七年開始）以前的歷史；而紀元前二千年到三千年，正當大禹建國（紀元前二二〇五年開始）的時代，如果以洪水爲關鍵，就是說，從漁獵生活過渡到農業生活的關鍵。這以前，在中國已經有了爲漁獵所用的工具，和爲部落間鬥爭與防衛而用的武器，爲熟食而用的陶器，等等，以及後來又產生的農業、牧畜和紡織的工具。到了洪水平定以後，農業逐漸發達起來（有石斧、石刀、石鋤、石鐮刀、石紡車，石紡錘、骨針和蛹殼的發現）。在甘肅、河南、河北、遼寧、山西等地發掘的遺物和彩色陶器一齊被發掘出來的人骨，也都和當地現代的中國民族的骨骼相似。由此可見，中華民族在「新石器時代」，美術的製作已經有了相當的發展，這是很明顯的事實。

從爲了生存鬥爭的狩獵生活而製造的食器和武器上看，最初，是削、刻、砍、磨的技術而進到單純的「形式感」的裝飾，從而發展到對於模仿自然的描寫。待到有了農業的發生，發現了用泥土作器具，又經過火燒而變成陶器，特別是從手製的陶器到輪盤製的陶器的發現，由自然現象所給與的形象，和在勞動加工中所給與的「韻律感」的聯系的發達，便由陶

器產生後相關的，而對於陶器、骨器、石器，都顯現着這種描寫自然的和裝飾的藝術在交錯的逐漸發展起來了。並且，接續的發展到銅器的藝術上。

遠古陶器藝術的發展：

第一、從一個尖底狀的手製陶器發展到平底的輪盤製的陶器：

一九二〇年左右甘肅大地震時曾發現陶器多種，其中，有一個手製的陶器，一個尖底、無把手、上面僅只有凹點、手工很粗糙，當然，這就是最原始的陶工。

從圓形的尖底演變成平底，加上了兩個把手，由無紋樣增長到有紋樣，又由單色的紋樣發展到複色的紋樣，並且，又由單純的水瓶式變成各種形式之食器如碗、甕等。又由描寫自然和幾何紋樣發展成各種裝飾的藝術特別發展爲規則的、比較複雜的幾何圖案，這是應用輪盤製造陶器以後的效果。在中國北部各地所發掘的遺物，都可以證明它的發展。

第二、從一個尖底狀的手製陶器發展到三個尖底狀的陶器：

一個尖底狀的陶器在實用上，僅只能插在土中放穩，也是最原始的發明。

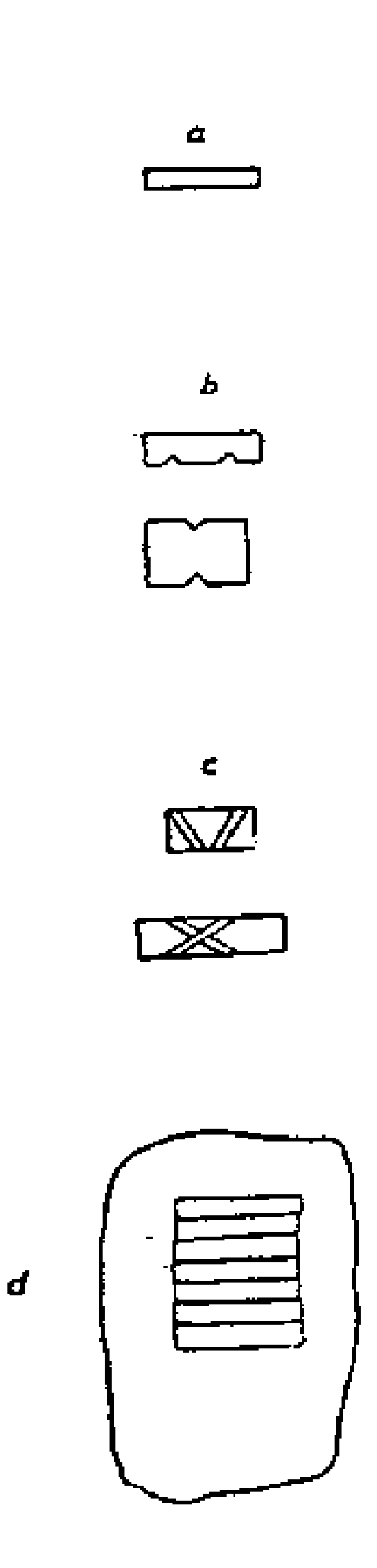
由於逐漸在生活現象中，無意的發現了『支點』的應用，如同把三個尖底的瓶子合併在一塊就可以放穩。而且，不用再插在土裏，因而仍然憑着手製，創造出三個尖底合爲一個瓶口的陶器。這種三個尖底的陶器叫作『鬲』，到了後來的銅器時代，就演變成『甗』（兩

層）和『鼎』（一層）。

原始時代的裝飾藝術和描寫藝術：

第一、人工刻劃之骨版（安特生在甘肅西寧周家寨發現，見他的著作『甘肅考古記』）

其形狀如下：

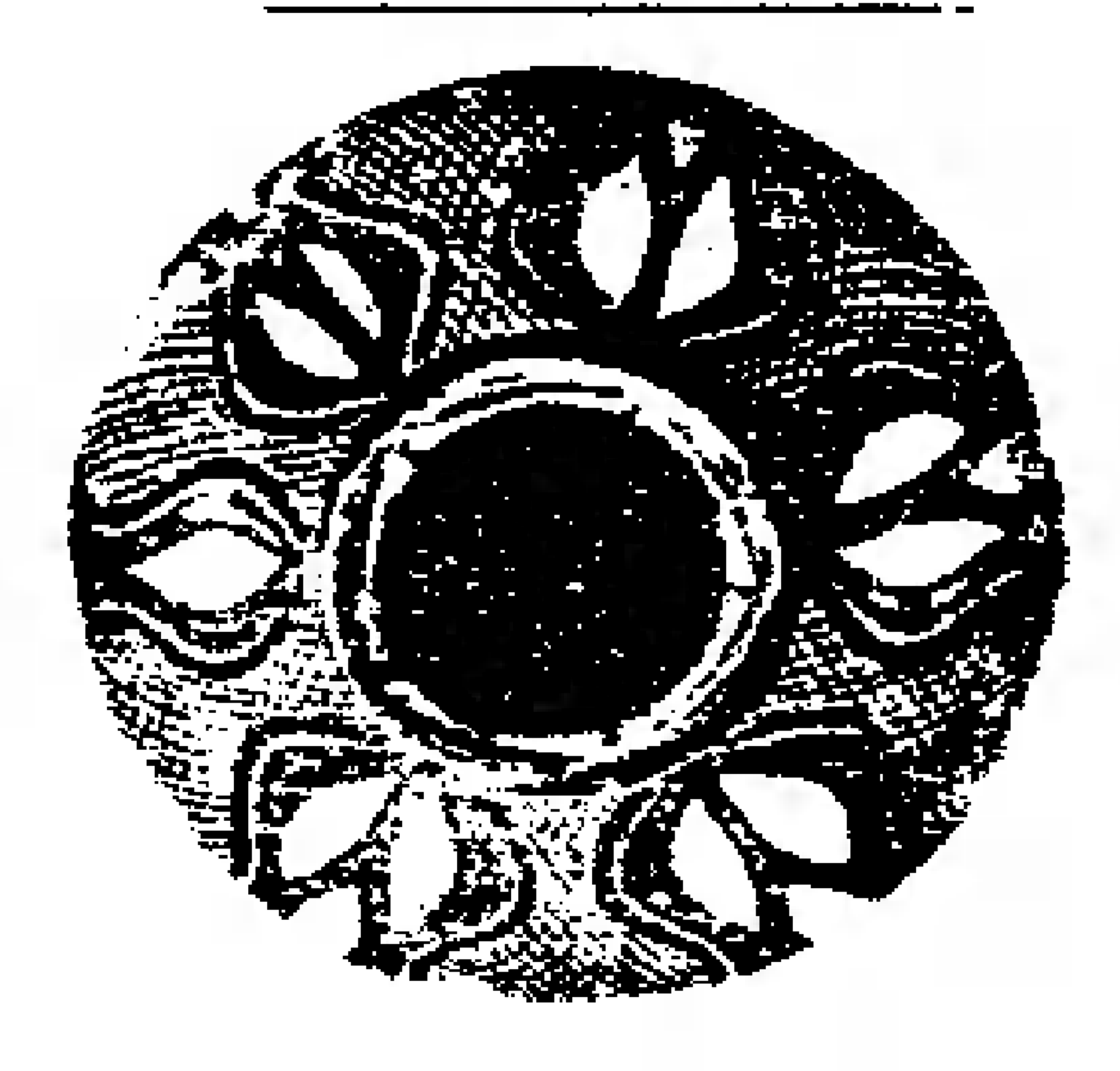


a為平滑之骨版；b及c為施有刻劃之骨版；d為用骨版結爲小囊，邊邊相依——

這種骨版的形式和在上面所刻劃線條，我不同意發掘者安特生的推測，他認為『近似原始文字』，是毫無根據的。實際上，這是一種原始的圖案；但是，比較周口店出土『骨骼上的刻劃』要進步得多。

第二，最具有美術意味的是遠古陶器上的描畫。

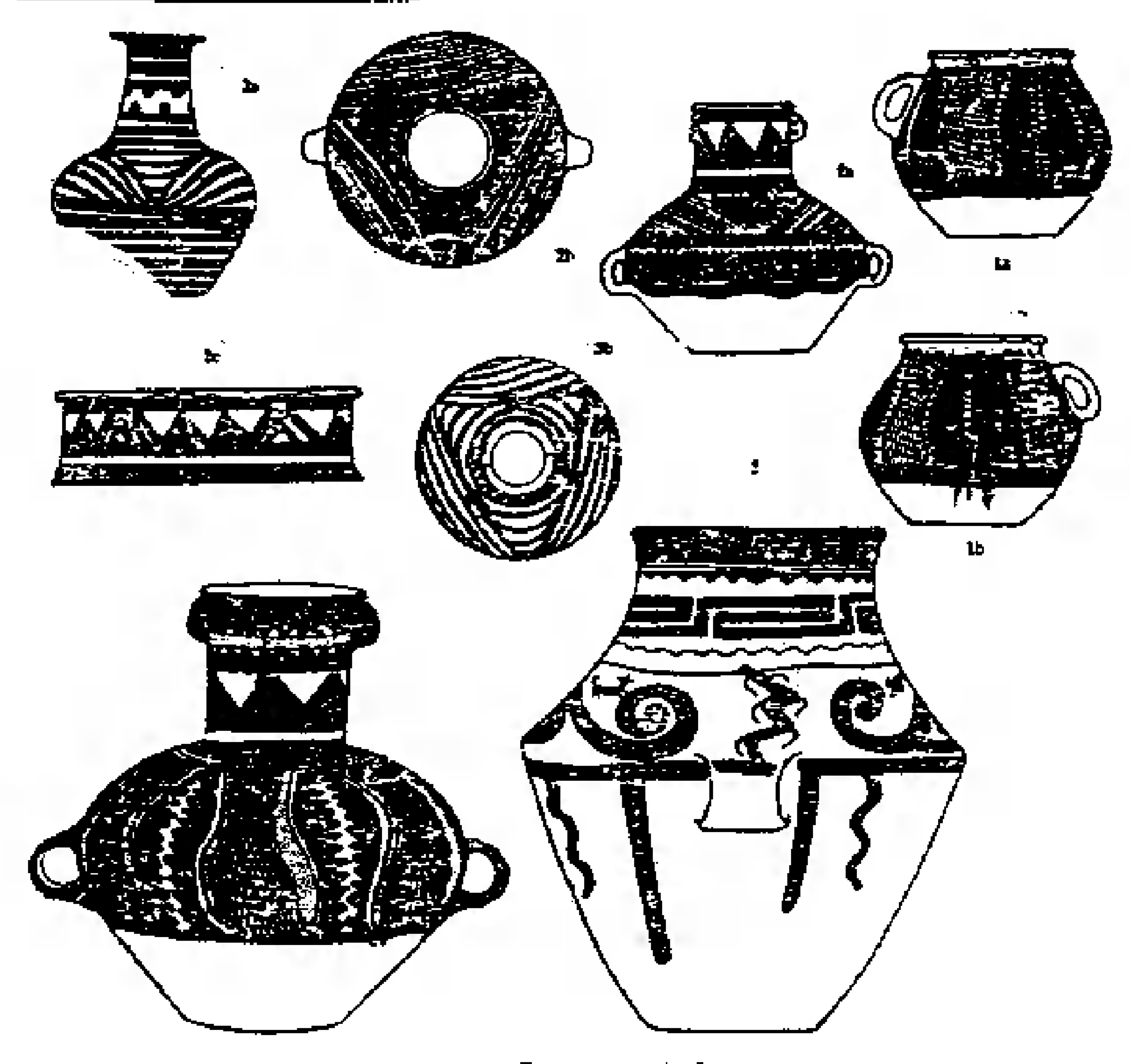




「新石器時代」的陶器
（安特生發掘　河南出土）

各部落民族和它的文化各有他們的發展過程，某些民族也可能因自然條件和生存問題被捲入同化過程，或互爲影響而形成美術樣式上的交流，當然，依據發掘的地點及地層年代，當可尋出它的系統與分期。就「新石器時代」的陶器（在甘肅、河南和山東等地出土的），試作綜合的考察，在這些遺物上，不論其爲紅地、黃地的彩色陶器，可以看出，最初，是幾何紋樣，並由單純而趨於複雜的變化，其後，又雜以動物紋樣的描寫，在這些陶器上的紋樣，表示着人類智慧逐漸進步的徵候，和中國「新石器時代」底高度文明。

我們再看一看陶器上的一些圖案，

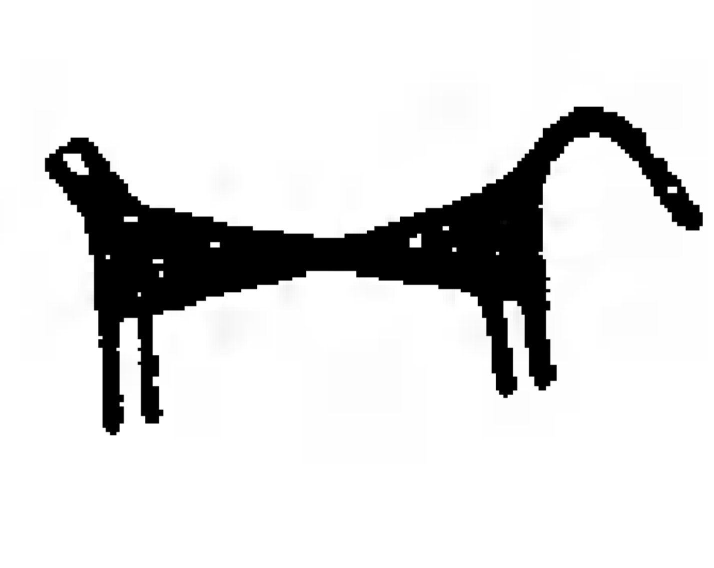


『新石器時代』的陶器

（安特生發掘・甘肅出土）

有人物和鳥獸的紋樣，可知正是那時的人們，漫然的試行描畫生活所接近的各種形象。

從這些遺物看來，我們可以推知中國原始的美術是向着兩個方向發展下去的，一種是裝飾的作風，幾何形式的圖案；又一種是模仿自然的形象，描寫的藝術。同時，我們可以看出，中國美術底描寫的藝術也受了裝飾美術的影響，它的原因在那裏呢？


a

b

c

d

（a及b出辛店，c及d出四時定，——安特生『甘肅考古記』原圖）

中國的象形文字，按照許愼（漢代）在『說文』上的解釋：『依類象形謂之文，形聲相益謂之字』，那末，甲骨文過半數以上是『文』，而不是字；就是其中已經成爲『字』的，也是繁簡、順逆、反正、屈伸、析合、上下、左右，全不一定，並且，每各字有各種不相同的形式，如『羊』字就有四十五種之多，由此可見，這種象形文字，還多半是純粹的圖畫，這些圖畫的線描，模仿着自然和人事的形狀而被組合爲一個一個的單位，並且再組合許多單位爲一個事件的符號和記載。因此，甲骨文還只是正在創造途中的中國文字。

銅器上的銘文刻劃的形象和甲骨文不同，但是在原始象形文字的意義上看，可以說同樣是描寫自然的這一個原則。所謂『鐘鼎文』，由殷代而周代，由籀文而大篆，又因文字產生的地方不同而具有各種不同的形式，一直到了秦代（紀元前二四六——二〇七年）統一了中

國，李斯作小篆才把各種不同的文字統一起來。自從文字漸漸由象形的原則，擴展了它的構造方法，到了漢代許慎根據「六書」作說文解字時候起，文字愈成爲符號而愈離開了原始的象形的形式，在文字的寫法上，竟成了一種圖案化的符號。「書法」的基本條件，不外乎「筆墨氣韻」，和繪畫上的結構和線條，是相同的法則。由此可見，所謂「書畫同源」在中國美術史上的這個特點，並沒有什麼神祕！

同時，從「書畫同源」這一點出發，由於中國的象形文字之書法圖案化，相關的不僅只影響到中國裝飾藝術的發展，而且，連描寫自然的藝術也受了裝飾藝術的影響，這就是說，由於中國古代圖案的發達，在手法上和技巧上就無意的不知不覺的也應用到描寫自然的圖畫上去了，特別是由於立體圖案的設計如陶器、銅器的塑造，在模仿自然形象如什麼鳥、獸之類的對象的時候，一貫的應用着特有的圖案的才能和技巧，把自然形象恰到好處的適合到創造的目的物如各種食器上頭去，關於這一點，在「銅器時代」的美術上，表現得就更顯明和強烈。

第二章 燦爛的「青銅時代」

——夏、商、周(紀元前二二〇五——紀元前二二五年)——

第一節 奴隸們創立了第一次中國美術的鼎盛時代

雷納克(S Reinack)在他的美術史『阿波羅』("Apollo")上寫了這樣一段話:「我之所以把印度和中國省略過去,那是因爲那些古董都是屬於荒唐無稽之話。……中國的藝術,它第一次開始產生的傑作,正當歐羅巴的中古時代。中國最古的彫刻有確實年代的,約完成於我們世紀底一三〇年。……」("Apollo"第二十八頁)。在他的第二章『磨光石與青銅時代』裏,也並沒有談到中國的藝術。而在中國,却和他的話恰恰相反,在世紀前,曾經有了第一次的美術鼎盛時代。

雖然『銅器並不曾代替石器』,但是,金屬工具的使用,使社會已進到農業、牧畜、和手工業分工的社會,是奴隸佔有制的社會。

從漁獵生活發展到農業生活的過程中間,在器物上我們可以看到從石器、骨器和陶器藝

術的發展。到了農業逐漸發展以後，產生了並且發達了銅器藝術。而且，到了農業社會，由奴隸佔有制度又發展爲封建制度的社會，這中間，在奴隸主剝削奴隸——手工業者，在封建主剝削農奴——手工業者的勞動的基礎之上創立了燦爛的青銅器時代。

第二節 『銅器時代』底分期

在中國的歷史的書籍上，唐（紀元前二三五七——二二五六年）虞（紀元前二二五五——二二〇五年）時代，有『共工（官名）作鐘』和『夏（紀元前二二五五——一七八四年）禹鑄鼎』之記載，以其時考之，正當紀元前二千年至三千年『新石器時代的後期』，按李濟也推斷說：『殷商以前仰韶以後，黃河流域一定尙有一種青銅文化，……這個文化埋藏在什麼地方，固尙待將來考古學家的發現，但對他的存在却可抱十分的信心。』（『殷墟銅器五種及其相關問題』）再按照安特生的發掘中，其『沙井期』在甘肅鎮番發掘了『有翼的銅鏃』。所以，在那時期，也可以叫作『銅器時代的初期』。

李濟認爲：『青銅業在殷商時代確已達到了鼎盛時期，原料的供給大約也很豐富，所以除了禮器外，很多的武器與用器甚至矢鏃都由這種原料作成。』（同上書）

「世存的銅製兵器，其時代可以斷言的，上則商代已有勾刀。戰國時代的銅製兵器，篇數不可勝數。用銅製造兵器，正是青銅時代的特色，還把中國的青銅時代，表示得十分鮮明。它的期界，上起殷末，下逮秦漢，有周一代正是青銅時代的極盛期。」（郭沫若：「中國古代社會研究」）。

最後，鐵的發生問題與銅器時代的分期也很有關係，銅器時代的分期除根據考古學上的發掘和遺物以外，並且，還要根據歷史上的文獻而劃分它，第一，管子生在春秋戰國，他寫了「鹽鐵論」，由此可見，那時，鐵器的應用在經濟上已經有相當的地位。第二，秦始皇帝併吞六國，削天下兵器鑄成青銅人像，所謂「金人十二，排列宮前」，由此可見，用銅器製造兵器在戰國末年已經表示出衰落現象，代替它的必然是鐵。然而在春秋戰國時代把青銅鑄成器物也還產生不少的優秀美術。再者到了漢代，青銅材料只作爲貴重的實用的器物，比較春秋戰國時代，已經稀罕起來。而且，在作風上，漢代以後之銅器，多爲仿古式如三代之古樸而趨於簡潔和實用。並且，滲入了由西方如波斯、美索不達米亞和希臘以及印度的花紋如在漢鏡上所看到的。已經是超出了「青銅時代」的範圍。所以所謂「銅器時代」，應截至戰國末年爲止。

就是說，所謂「銅器時代」應分作三期：

第一期——由夏初到殷末（紀元前二二〇五——一一三三年）。

第二期——由周初到周末（紀元前一一三四——七六九年）。

第三期——由春秋初到戰國末（紀元前七七〇——二五五）。

當然，如果要研究中國銅器藝術，是應當把歷代的銅器一併陳列以供研究的。

第三節 「青銅時代」底銅器藝術

（1） 銅器的種類和用途

銅器的產生，最初都是爲了日用所需，如食器、容器、樂器及武器等。後來，因祭祀而發達了禮器。由於用器物附葬的原因，而後人把附葬的器物叫作「禮器」或者統叫作「明器」，從前中國「吉金」(銅器)的研究者，把銅器統叫作「禮器」，或者統叫作「明器」，都是不對的，現在依照着它的用途分類如下：

(A)烹飪器、食器：如敦、簠、簋、豆等。

(B)容器，溫器及飲器：如罍、壺、卣、盉、角、爵、斝、觚、觶、尊等。

(C)尋常用器：如盤、鑑、匜（盛水盥漱之用）等。

(D)樂器：如鐘、鎛、鉦、鐃、鈴、鐸等。

(E)兵器：如戉、矛，戈等。(『中國藝術國際展覽會圖錄』，一九三六年。)

(F)其它：又有投壺，爲賓主投矢娛樂之器。懸於旗端的旗鈴、削觽的曲尺、『削』及輿輅之『飾末』、『托轅』『承轅』、『軍轄』等。

(2)銅器的製造，形式和裝飾

(一)關於鑄造方法的：

按青銅爲金與錫的合化物，在『考工記』有一段記載：

『凡鑄金之狀，金與錫黑濁之氣竭，黃白次之，黃白之氣竭，青白之氣次之，青白之氣竭，青氣次之，然後可鑄也』。

關於鑄造的模範，在殷墟出土的有『銅范』，可見范法在最早就有了。至於鑄造的情形，現在的手工業者還保存着傳統的方法，是可以看出來的，關於記載范法的書籍，有明代宋應星的『天工開物』和淸代趙希鵠的『洞天淸品集』，等等。在『洞天淸品集』上記載着一段簡單的范法：

『古者鑄器必先用蠟爲模，如其器樣，又加款識刻劃；然後以小桶加大而略寬，入

模於桶中，其桶底之縫，微令有絲綫漏處以澄泥和水如薄糜，日一澆之，候乾再澆，微令周足，遮護訖，解桶縛，去桶板，急以細黃土，多用鹽及紙筋，固濟於元澄泥之外；更加黃土二寸，留竅中，以銅汁瀉入」。

(二)形式和裝飾：

第一點，關於立體形狀，三個時期的樣式略有不同而極繁，如鼎足，殷代爲倒立圓錐形，周代爲獸蹄形。並且，漸由弧綫組合之規則樣式進而爲模仿自然的樣式、寫生形狀，殷代遜少，到了周代才發達起來。如周代之象尊、犀尊、鳧尊、虎彝等。春秋戰國時代的銅器形狀，多從周代變化而成，但是變化的程度很顯著，很別緻，如盤、鑑等，並且創造的能力有了發展，有很多可以倒過來放的形式如素敦等。

第二點，關於花紋的裝飾，殷代已有回紋，用回紋作裝飾的銅器很多，其次，用饕餮、夔、夔龍、夔鳳、和蛟螭紋等作裝飾。周代有凸凹花紋，如蟠螭紋、夔螭紋，等等，有鳥獸花紋的各種變化，有福(蝠同音)壽字的變化花紋，圖案愈見整潔。春秋戰國時代，除蟠螭、蟠夔等花紋以外，有描寫鳥獸和描寫裸體哺乳的人物和打獵的情形，如「畫像鈁」(行獵圖壺)上的描寫(陰刻)是漢石刻(如武梁祠和孝山堂)的來源。裝飾花紋，常見者風紋、環紋、山紋、弦紋和雲紋等，花紋愈見整潔、精緻和富麗。

第三點：殷周銅器在形式上多由歷史的演變，模仿陶器、木器、竹器等形狀再製造爲銅器，如罍、瓿、甗等，本來是陶器，或是木器，簠、簋是竹器，在殷代還有很多是陶器、木器和竹器的，到了周代才製成銅器。

第四點，殷周銅器很難辨別，它的一般的特徵，如殷代銅器——裝飾，古樸的作風，銘文，甲骨文體，銘文字數少（甚至，只有一個字的如：庚、辛、癸、子、孫、舉、木、田、非等等，紀當時帝王名字或紀年代）有款識，（如：立戈、橫戈、禾、斧、矢、車、兕、龍、虎及人之持戟、持戈、持旂、持刀等，這些多係皇帝家的器物 人名有祖乙、小乙、武乙、天乙等等）。周代銅器——裝飾繁潔，銘文，籀文體，並且，銘文極長。

第五點，漢代以前，銅器上的款識都是陰文，常刻有『子子孫孫永寶用之』字樣，這是一般的情形。

關於青銅時代的銅器，近代發掘的，如殷墟殷代銅器的發現，新鄭（河南）鄭器的發現，壽縣（安徽）殷器的發現，寶鷄（陝西）秦器的發現，以及中國在存之三代銅器很多。我們既可以由眞器複製模型，並且，可以按照圖說如『金石索』，『西淸古鑑』等仿製，這就可以陳列出中國的燦爛的青銅時代。

第四節　『青銅時代』的各種美術

在殷墟遺物中，和銅器併存的，還有骨器和石雕，不難看出，在它們的形式上在裝飾的紋樣上多有它的共同點、石雕梟鳥與龜等的樣式，是裝飾趣味的，均齊而對稱。在考案的單位與連續的便花運用上是有規律性的，刻在骨錐和刀柄上的紋樣，和它們也有共同點。雲紋，夔紋等是被普遍的使用着。加工製作的精細，可能是當時奴隸主們愛好的作風，人像形狀的平板透花的玉刻(戴冠，支頤，曲膝而坐)；既可能作爲他們的佩飾，而這些人物和動物的裝飾藝術曾是在數量上和質量上都發達過了的，在殷墟的遺物中也不是沒有寫實作風的人物和動物的雕刻，如石熊，蹲着仰頭開口的姿態，刀法是簡單樸素的，身體上毫無施用紋樣的細節，而生命表現得相當的生動，這種雕刻作風，始終在中國不曾自立系統的發展下去。再如石刻『抱膝人像』(殘缺)——兩手抱膝，也具有描寫的寫實作風，在他的衣飾上，也施着用回紋，夔紋的模樣。可惜，這種寫實作風都給強烈的裝飾趣味壓倒下去了。

商代已有『六工』(土、金、石、木、獸、革、)，而周代於『六工』之外，又增加了『八材』(珠、象、玉、石、木、金、革，羽)各有專職。王府設有『玉人』和『雕人』(

雕刻家）。至於絲織品漆器，據史書上的記載，係發生於夏代，盛興於周代，證之於「新石器時代」遺物中有繭的發現（山西）和陶器上的漆畫，也是可能的。

由此可見，在中國的青銅時代，不只是有燦爛的青銅藝術，相關的，各種藝術也會開了奇異的花朵。

第三章 鎔鐵底發明與先秦諸子底美學

——春秋戰國（紀元前七七〇年——紀元前二五五年）——

第一節 鐵底生產與美術底關係

鎔鐵的發明與鐵器的製造對於社會發展是有密切關係的，它增長着農業生產和工藝製造，尖銳了殺人的利器。隨着人類的生產工具的變更和發展，人類的生產經驗和勞動技能也變更和發展了。

社會發展史，首先就是生產發展史，鎔鐵的發明在中國什麼時候開始的呢？

據李濟的研究：「埃及人在四千五百年以前就開始用鐵製的鐮刀，是三千五百年以前就有耕犂，歐洲人在三千年以前就使用鐵製的鋤器和武器。中國殷庚以前正是三千三百年前，論理已經發明鎔鐵，已有鐵製的耕器。」

安特生在考古學上的發掘：「在河南和東北的新石器時代的發掘，發現有許多家畜的猪骨，可見猪肉在那時已是中國主要的肉食品，證明人民已開始耕種田地，雖然用的是最原始

的方法。」但是，開始了農業生活，用的是什麼工具去耕種呢？

據郭沫若的推測：在殷墟發現的這三個「石器」——「石磬當即石犂」，因爲根據着Ebery的話：「世界各國，均無銅犂或青銅犂出土。」

據董作賓的報告：「殷商爲銅器時代，其時是否有鐵之發明，實爲一大問題，今所得與甲骨同出之器物，銅器間有之，鐵器猶無所見。」（「商代龜卜之推測」）

至於用鐵來代替銅器的時期，據 F. R. Tegengren 的考察：「鐵器時代的開始，或許已進到春秋以前的時代（紀元前七二二——四八一）；但是，用鐵器來代替銅器却進行得很慢，而這個轉變期，可以延長到五百多年。」（「中國的鐵礦苗與鐵之生產」——The Iron Oros and Iron Industry of China）

恩格斯說：「青銅供造工具及武器之用，但不能代替石器，只有鐵可以代替，但鐵的生產物尚未被知道。」（「家族私有財產及國家之起源」）

我想，如果管子的「鹽鐵論」眞的是戰國時代的著作，便可以證明在戰國時代確切是鐵器的爛熟時期。

鐵器之製造，多是應用在武器上和工具上，絕少應用它作美術的器物，鐵器之易於腐蝕，比較青銅器之可磨光和韌性，相差很遠，就美觀上講相差更遠，就「壽世」而論，鐵器

也不如玉石，骨角等物質。因此，鐵的物質對於美術在用鐵的物質作器皿這種直接的關係上却次於由鐵的工具之使用——從生產工具之變更和發展的意義上，它首先影響着生產力之變更和發展，這就是說，由於鉻鐵之發明提高了農業和手工業之發展，所謂『文明的曙光』，實在是從農奴手工業者的血汗中創造出來的！

第二節　先秦的美術工作者

從封建社會第一期西周推移到封建社會第二期春秋戰國，在封建制度充分發展的時期，美術工作者——手工業者隨着奴隸私有的地位而服役於王室貴族和封建主，那些美術工作，例如鐘鼎銅器之鑄造，旂幟和服飾的設計，都按照封建階級之上下階層，採取各種表號象徵着封建階級的權威，用它向人民示威，『周禮』記載關於設色之工，設有『冬官』管理，『冬官』就是管理畫工的工頭，當時的工匠和商人並列，比較農奴的地位還要低些，一直到了戰國時代才比較好一些，但是，手工業者受剝削是始終和農奴的『命運』一樣，當然在創造上還不能自由，所以也沒有什麼表現反抗的情形底作品，因爲手工業者的生產工具以及美術的物質材料，始終是爲封建階級所佔有所支配，那不像隨口吐出自己的心聲的民歌那樣比較

這能夠有一點點自由，而美術工作的命題却完全為統治者所包辦。

『楚辭』中屈原的題壁畫的詩如『天問』，足見那時的建築與繪畫的發展。『楚有先王之廟及公卿祠堂，圖畫天地山川，神靈琦瑋僑佹及古聖賢怪物行事』這就是當時的壁畫，毫無疑問的，它的內容是愚民政策的宣傳，當時畫家有周朝的封膜，宋國的敬君，建築家有魯國的公輸班（魯班）等等，可惜，他們的美術工作的遺蹟不存在了。

畫工因為物質的生活，不只是屈服於封建主的經濟支配之下而賣掉自己的靈魂，有時，甚至還賣掉自己的老婆，『說苑』上有這樣一段故事：

『齊王起九重之台，召敬君圖之，敬君久不得歸，思其妻，乃畫妻對之，王知其妻美，與錢百萬納之。』

根據着這些材料，我們可以知道當時不只是有圖案藝術，而也有描寫幻想神話，和描寫肖像人物的寫實傾向的作風。

『莊子』：『宋元君將圖畫，衆吏皆至，受揖而立，舐筆和墨，在外者半。有一吏後至，儃儃然不趨，受揖不立，因之舍，公使人視之，則解衣槃礴，羸。君曰：可矣，是真畫者也。』看他不拘形跡，放浪於形骸之外，同時，也可能是一個講求人體解剖，拿自己作模特兒的畫家。

『韓非子』：『客有爲齊君畫者，問之：畫孰難孰易？曰：狗馬最難，鬼魅最易，狗馬人所知也，旦暮於前，不可類之，故難。鬼魅無形；無形者不可覩，故易。』由此可見，寫生的藝術在當時是已經開始了。

第三節　先秦哲學家們底美學

人類勞動生活的發展，不是單靠着『心靈』上的『寄托』就可以平安下去的；正相反，『經濟生產以及必然由它而生的每一歷史時代社會結構，就構成這時代底政治史和思想史之基礎』。（恩格斯）——勞動者因其勞動生產之增加而增加他們自身的需要及其理想，他們的需要和理想，恰恰針對着他們的統治者剝削者，一切社會內部的矛盾和不安都基於此點而發生。爲了解決這社會的矛盾和不安，便必須發掘出社會發展中的生產力與生產關係間的癥結而産出解決的方法。但是，如果站在統治階級剝削者和壓迫者的立場，任憑他們是怎樣的『大聖人』，是怎樣的『治國平天下』的哲學，也終於不過是一種之偏袒的保皇的自私自利的或者是一種空想而已。

現在，把先秦諸子的哲學中與美學有關係的他們的主張，分別爲三個大的潮流，作分析

的敘述：

（一）老子主義

老子（李耳）是孔子（孔丘）的師傅，他正生長在西周之末，貴族政治崩潰、商業經濟發展的時候。社會的矛盾加深，被剝削，被徵兵的農村的小農因為自然的農村經濟日漸破産，苦得不堪言狀。而老子是主張恢復自然的農村經濟的，他便握住這一點來反抗當時存在的社會了。因此，在他的美學思想中，也反映着「理想主義」的色彩。

他說：「無名天地之始」——把概念的產生後於宇宙，倒是接近唯物主義的；但是他却又「以本為精，以物為粗」，明明是反對物質文明，自相矛盾。

他理想中的美滿生活是自然經濟完全統治的閉塞的生活，他說：

「小國寡民，使民有什伯之器而不用，使民重死而不遠徙，雖有舟輿，無所乘之，雖有甲兵，無所陳之，使民復結繩而用之，甘其食，美其服，安其居，樂其俗，鄰國相望，鷄犬之聲相聞，民至老死，不相往來。」

因此，他反對一切的人工的藝術，他說：

「五色令人目盲，五聲令人耳聾，五味令人口爽，馳騁田獵令人心發狂，難得之貨令人行妨。」

他以『澹然』神明居』這種『個人主義』去作『無爲而無不爲』的宣導，以施行他的愚民政策的陰謀。

這種『消極抵抗』的態度，不但成爲中國的典型的小農像一直到近代的阿Q的『精神勝利』的人生觀；有些知識份子也還帶着阿Q的精神——當他們反抗不了現實壓迫的時候，也常常皈依着這種『無爲』的哲學，因此，老子的『澹泊的風格』，在後代的文學美術等等藝術上，發生了很大的影響。並且，老子之所以成爲道教的祖師，也正是由於封建制度下的下層人民，在不現實的時候，最適於陰謀家用這個宗教魔力的號召。

老子主義的支流如莊子（莊周）的玩世態度，楊子（楊朱）的享樂主義和個人主義也都具有美學上之一種傾向而影響到後來的藝術上的作風成爲自然主義和頹廢的作風，特別是老子和莊子，爲後代的空想主義者如什麼『山人』什麼『道人』的美術家所最崇拜的祖師。

（二）孔子主義

孔丘（紀元前五五一——四七二）是封建主義哲學的集大成者，被歷代皇家尊奉爲『聖人』，他正生長在『世道衰微』的年頭，『弑君三十六，亡國五十一』的封建貴族的末日，雖然，他自己說『吾少也賤』，但是他後來逐漸的變成了『丘也東西南北之人也』的政治家了，他處處找門路想作官，終於『不得志』迫得他不得不說出氣憤的話來：『道不行，乘桴浮於

海」，然而他究竟不曾出岸，他的出路是辦學校，他在教學上首先初步的解放了過去貴族和官僚的嚴格的限制，他抱定了「有教無類」的宗旨，只要繳納學費，就一律收取的——他說：「自行束脩以上，吾未嘗無誨焉。」

他的美學綱領與他的倫理學是合一的，所謂「一本於仁」——他說：「人而不仁，如禮何，人而不仁，如樂何！」

他在杏壇設教的藝術教育的科目，有所謂「六藝」——禮，樂，射，御，書，數。當時，社會中分為兩個階級，各有「本分」如「左傳」上劉康公說的：「君子勤禮，小人盡力，勤莫如致敬，盡力莫如敦篤，敬在養神，篤在守業。」就是說，老百姓要從事生產，而貴族從事禮儀，老老實實，在封建制度的社會秩序裏過他們的安靜的和睦的生活，就可以算作「仁而有禮」了，但是，從商品經濟發展以後，舊的貴族社會的秩序日趨混亂，「身分」等級的觀念逐漸為打算盤的心理所戰勝，那種「仁而有禮」的景象，也就日去日遠，孔丘正在那時大發其「思古」的幽情，說什麼「信而好古」呵，「無改於父之道」呵，企圖着用復古思想以確立封建制度的秩序。終於是「屈於一時伸於百代」，待到封建領主統治階級逐漸掩蓋了他們的自由地主的本色，而趨於貴族化，於是，孔子主義才得到興盛的機會，封建貴族的文化也得以變相的留傳於漢代以後的中國社會裏，在後代的「後宮文明」上，在皇

家美術上，他們整個的藝術的內容和風格，表現着所謂『正統的』孔子學派的美學思想。

（三）墨子主義

墨子（墨翟——紀元前五〇〇——四二〇）帶有比較革命的色彩，他針對着當時的貴族生活及其政治而迎頭痛擊，雖然他不會反映了當時農奴手工業者的意識形態，却也是由於他觀察到下層社會農奴與手工業者的痛苦生活而想解除下層社會農奴手工業者的痛苦生活，但是，他却不離開封建專制的基礎而想出了『社會宗教化』的社會政策。

『墨子』上以『非攻』實行『國際主義』，以『兼愛』消滅階級思想，以『尚鬼』，『敬天』組織『教皇政治』，以『節用』、『非樂』提倡『實用主義』。

墨子的美學思想，並非絕對的摒棄藝術，恰好相反，他是想以適合於國民經濟的『實用主義』的美術去反對貴族的獨佔美術的，他曾氣憤塡胸的說：

『今簡子之家，飾車數百乘，馬食粟者數百匹，婦人衣文繡者數百人……』

他只是想在封建階級的上層建築上作一個改革，他還幻想着什麼『聖王之事』，要適合着『萬民之利』，如同他在『非樂』篇所提出的一個原則：

『子墨子之所以非樂者，非以大鐘鳴鼓琴瑟竽笙之聲以爲不樂也，非以刻鏤文章之色以爲不美也，非以犓豢煎炙之味以爲不甘也，非以厚榭邃野之居以爲不安也，雖身知

其安也，口知其甘也，目知其美也，耳知其樂也；然上考之不中聖王之事，下度之不中萬民之利，是故子墨子曰：爲樂非也。」

他的美學思想是實事求是的，而且是擁護人民的利益的，所以比較是進步的，他在「節用」篇裏主張：

「古者聖王爲節用之法曰：凡天下羣工：輪車鞼匏陶冶梓匠，使各從事其所能，曰：凡是以奉給民用則止；加諸費而不加於民利者，聖王弗爲。」

墨子學派是有組織的政黨，墨子曾派遣他的弟子到各國進行宣傳工作，如「遊公尙過於越」，「遊高石子於衛」（「墨子」）。他們的領袖叫作「鉅子」，威權很大，「鉅子」的位從由門徒們一代一代的傳下去，帶有宗教式的社會的精神，這種精神還存在於後代的手工業者的「行會」裏，它對於封建制度下底美術工作影響很大——這就是工匠的保守傳統和墨守成法。

先秦諸子的美的意識的種子，從春秋戰國時代起，開始在中國美術的領域上撒下了。

第四章　宗教神話在中國美術上的反映

——秦、漢（紀元前二四六年——紀元二一九年）——

第一節　關於迷信和崇拜底題材

魯迅說過：『中國神話之所以僅存零星者，說者謂有二故：一者，華土之民，先居黃河流域，頗乏天惠，其生也勤，故重實際而黜玄想，不能集古傳以集大文；二者，孔子出，以修身齊家治國平天下等實用爲教，不欲言鬼神，太古荒唐之說，俱爲儒者所不道，故其後無所光大，而又散亡。然詳案之，其故尤在鬼、神之不別，天神，神祇，人鬼，古者雖若有辨，而人鬼亦得爲神祇。人、神殽雜，則原始信仰無由脫盡，原始信仰存則類於傳說之言日出而不已；而舊有者僵死，新出者亦更無光燄也。』（『中國小說史略』）。

中國只存零星的神話，主要的原因，在乎鬼和神沒有分別，人和鬼混雜。結果是原始的信仰無從脫離乾淨。魯迅的這個意見是很正確的。

顯然，『原始的信仰』，也就是原始的迷信，迷信的具體表現，一則是『占卜』，二則

是「祭祀」，占卜的對象，是向着「天神」「地祇」和「山神海靈」等等大自然的物質和自然現象，如祈禱「雷 」「風婆」等等。光「占卜」還不夠，而且還要「祭祀」它，「祭祀」是伴着父系氏族制度成立，私有財產之形成，因而發展成爲封建制度宗法社會之「祖先崇拜」而逐漸具體化了的。後來，把崇拜自然的神靈和崇拜自己家族的祖先，擴大到信仰國家的神聖，遠古傳說中的「偉大人物」，封建時代的「聖人」，封建統治者，皇帝，貴族，功臣和騎士之類。從崇拜家族中的祖先和國家的「偉人」，又進而皈依着「救苦救難」「大慈大悲」的社會上的「偉人」和他的「哲學」，而形成了麻醉人民反抗情緒的「宗教」，因此，神話變成了迷信和崇拜的宣傳，甚至成爲宗教的附庸。這種情形就完全反映在美術上。

戰國時代，「屈原見楚有先王之廟及公卿祠堂圖畫山川神靈，琦瑋僑詭，及古聖賢怪物行事……仰見圖畫因書其壁……」（「楚辭」「天問」註解）「楚辭」是中國南方的民間文學，漢代王逸推考「天問」是詩人屈原的「畫壁雜句」，那壁畫中所描寫的就是先代傳下來的神話傳說。

王逸「魯靈光殿賦」載：「圖畫天地，品類羣生，雜物奇怪，山海神靈，寫載其狀，託之丹青，千變萬化，事各繆形。隨色異類，曲得其情。……」說：「上紀開闢，遂古之初：五龍比翼，人皇九頭，伏羲鱗身，女媧蛇軀，鴻荒朴略，厥狀睢盱。」當然，也是描寫

着古代的神話傳說。

楚先王廟，公卿祠堂及魯靈光殿之真蹟久已不存在了，但是，由此可見，從戰國到漢代的壁畫取材，大致相同。再者，從漢代石刻圖畫上看，可以看出它的取材又和壁畫相同，由此可以推知，這些取材的來源是有聯系線索的。

漢代石刻圖畫，有兩種刻法：一種是陰刻的線劃，形象，線條，比較的朴拙，如孝堂山（酈道元『水經注』：『世謂之孝子堂』——在山東肥城，漢順帝永建四年前作「一二九年」）。所刻內容，有：車騎行列，戰爭，獻俘，和『周公輔成王』等等，其次，是陽刻的浮雕（所謂『離地突起法』）如武氏（武梁和武榮）祠之石刻（山東嘉祥，桓帝建和年間作「一四七——一四九年」）。所刻內容有『天吳三身』（怪物），馬，龍，獅，虎等等禽獸，車馬樓台，鬼神，三皇五帝，夏禹，孝子，烈士，戰爭，宴飲，庭廚，侍女，文王，周公，桓公，『孔子見老子』等等。後一種刻法，比較的進步些。（『金石索』以外，還有拓本。）

武梁祠前邊石室在銳頂之一部，所刻之神怪圖像，有：（一）海神；（二）雷神（三四兩石連圖）；（三）北斗星君；（四）吃人鬼（卽宋玉『招魂』中之『長人』）；（五）豕首人身（卽宋玉『大招』中所說的『豕首縱目神』，——王逸註：『西方有神，其狀豬頭縱目，披髮鬤鬤，手足長爪，出鋸齒牙，得人狂笑，喜而狂括也。』）

「李剛石室在鉅野黃水南，石室四壁，隱起彫刻，爲君臣官屬龜龍鱗鳳之紋，飛禽走獸之像，製作工麗。」（「水經注」）

「劉村洪福院（山東嘉祥）石闕上刻有霹靂列缺吐土施鞭之狀。」（「水經注」）

「魯恭像在焦氏山北，前有石祠石廟，四壁皆靑石隱起，刻有自書契以來忠臣、孝子、貞婦、孔子及弟子七十二人像。」（「西征記」）

李翕黽池五瑞畫象——上面刻畫龍、鹿、禾各一，木二，榜曰：「黃龍、白鹿、木連理、嘉禾。」一人捧盤於喬木之下，榜曰：「甘露降，露人。」左方題字二行：「君昔在黽池，修崤嶔之道，德治精通，致黃龍，白鹿之瑞，故圖畫其像云。」（紀昀：閱微草堂筆記）

漢代石刻圖畫描寫神話式的封建道德的，還有孝堂山「郭巨埋兒得金」（「二十四孝」之一）。郭巨係一農民，由於無法養活父母，就要把兒子活埋，掘土時却發現了金子，封建主義者不說明農民的被壓迫被剝削，反而說他的「至孝」感動了「上天」，「上天」賞給了他那些金子，以這樣的嬰兒殺害和投機發財的心理來鼓動農民的「愚孝」！

董恢石闕刻有「子孫展墓圖」，描寫封建領主之家族和僕婢祭祀的風俗。朱鮪墓石室（在金鄉縣三里）刻畫封建領主宴饗，杯盤尊門帳屏之類。伏尉公墓中石刻描寫封建階級公侯之遊戲，路君闕刻畫封建階級騎士之武裝神像，其它，如范君闕，鄧君闕，魯峻墓祠壁石刻

圖畫以及王稚子闕（成都），射陽石門畫象（在寶應縣東七十二里射陽聚，後移江都，凡二石）等等，在這些東西上，已找不到神話的內容，而多是封建社會的生活的反映，而這些內容，就是魯迅所指出的：鬼和神沒有什麼分別，人和鬼也都混雜。

因此，舊有神話既已僵死，而新出的神話也更沒有光餤，如果把僅有的零星的片斷的神話題材施之於美術工作上，就需要學習魯迅『故事新編』底作風。

第二節 侍奉宗教底美術

秦始皇帝併吞六國，擴張領土，分全國為三十六郡，郡下置縣，封建官僚與商人勾結，表面上政令統一，天下太平，但是政權卻未離開封建的基礎。農民手工業者一仍其舊制，人民受地主的剝削，受商人的榨取。

專制魔王驅使數千百萬的人民去充當徭役，造出偉大的城堡和宮殿；窮奢極姸，以遂其安富尊榮之慾。以示威的形式鎮壓人民，農奴，手工業者的暴動！著名的為了『防胡』用的萬里長城底修築，傳說就用了『男丁四十萬』。

『始皇二十六年（紀元前二二一年）徙天下高貴富豪於咸陽十二萬戶，諸侯及台苑（章

台上林）皆在渭南。秦每破諸侯，撤其宮室，作之咸陽北阪上，南臨渭，自雍門以東至涇渭，殿屋複道周閣相屬，所得諸侯美人鐘鼓以充之。」（『三輔黃圖』）

「始皇二十七年（紀元前二二一年）作信宮渭南，已而更命信宮為極廟，象天極，自極廟道通驪山；作甘泉前殿，築甬道，自咸陽屬之。始皇窮侈極奸，築咸陽宮，因北陵營殿，端門四達，以制紫宮，象帝居，引渭水灌都，象天漢，橫南渡，以法牽牛，橋廣六丈，南北二百八十步，六十八間，八百五十柱，二百一十二梁，橋之南北堤，繳立石柱，咸陽北至九嵕甘泉，南至鄠杜，東至河，西至汧渭之交，東西八百里，南北四百里，離宮別館相望，木衣綈繡，土被朱紫，宮人不移，樂不改懸，窮年忘歸，猶不能遍。」（『三輔黃圖』）

「始皇三十五年（紀元前二一二年）除道，道九原，抵雲陽，塹山堙谷，直通之。於是始皇以為咸陽人多，先王之宮廷小，吾聞周文王都豐，武王都鎬，豐鎬之間，帝王之都也。乃營作朝宮渭南上林苑中，先作前殿阿房，東西五百步，南北五十丈，上可以坐萬人，下可以建五丈旗，周馳為閣道，自殿下直抵南山，表南山之顛以為闕。為複道，自阿房渡渭，屬之咸陽，以象天極閣道，絕漢抵營室也。阿房宮未成，成欲擇令名名之，，作宮阿房，故天下謂之阿房宮。隱宮徒刑者七十餘萬人，乃分作阿房宮，或作麗山，發北山石槨，乃寫蜀荊地材皆至，關中計宮三百，關外四百餘。於是立石東海上朐界中以及秦東門，因徒三萬家麗

邑，五萬家雲陽，皆不復事十歲。盧生說始皇曰：『臣等求芝奇藥，仙者常弗遇，類物有害之者，方中人主時爲微行，以辟惡鬼，惡鬼辟，眞人至，人主所居，而人臣知之，則害於神，眞人者，入水不濡，入火不熱，陵雲氣，與天地久長。今上治天下，未能恬淡，願上所居宮，勿令人知，然後不死之藥，殆可得也。於是，始皇曰：吾慕眞人，自謂眞人不稱朕。乃令咸陽之旁二百里，內宮觀二百七十，複道甬道相連，帷帳鐘鼓立之，各案署不移徙行。所幸有言其處者罪死。』（『史記』：『秦始皇本紀』）

『秦始皇帝葬於驪山之阿，下錮三泉，上崇山墳，其高五十餘丈，周圍五里有餘。石槨爲遊館，人膏爲燈燭，水銀爲江海，黃金爲雁鳧，珍寶之藏，機械之變，棺槨之麗，宮館之盛，不可勝原。又多殺宮人，生埋工匠，計以萬數。』（『漢書』：『劉向傳』）

秦先世及始皇、二世前後建築橐泉、祈年等宮，凡三百之多，不能一一具考。僅就上邊所根據的材料如阿房宮等，已經可以看出從秦始皇開始在建築上已利用迷信的形式象徵着什麼『天極』以及其他的星宿。

秦始皇帝派遣徐福率領五千名童男童女乘着海船到芝萊仙島求仙的故事，見於『史記』上的記載，而在民間也盛傳了的。當時秦始皇帝迷信方士鍊丹之術，想吃那長生不老的藥，恰好又有徐福這個老莊的信徒，在山東沿海地方居住，他看見了有些來自遠方海島到黃海沿

岸的假裝漁人的海盜。『史記』上記載當時的『謠諺』，有什麼嘉平與胡人將要侵犯中國的隱秘的辭句，本來是先有事實的根據而後產生的。這樣的『謠諺』就是徐福利用半謎語式的口號藉以『惑衆』的。徐福把探險的計劃已經利用着初步的道教方式開始組織和宣傳，一方面，他又向秦始皇帝上議，說『海中有仙島』，恰巧秦始皇帝和他的七十二博士就利用徐福去求仙，這個張羅的老前輩，不幸一去就不復返回了。但是，這件事實證明了秦代已經有道教的萌芽，不久以後，就又被陳勝吳廣利用着它而揭竿起義。這一宗教，正是漢代盛行的『黃老之術』。老子的哲學，是一種『為而無不為』的陰謀的哲學，相迎而生的投機份子便用了『煉丹』和『符咒』的宗教的神秘的方式去組織盲目的人民。這個宗教歷魏晉南北朝逐漸發展了，從漢代起開始和印度輸入到中國的佛教對立起來。雖然中國的道教形式也受了印度佛教的影響。但是，佛教輸入到中國以後也逐漸的受了道教的影響。然而從漢代起因為國際貿易的關係，政府卻屢次把佛教扶正，對於道教大有喧賓奪主之勢。在民間還是陸續的堅持着『地道的』宗教，投機者還常是利用道教號召農民暴動，著名的『赤眉』，『黃巾』，『梁山寨一百單八條好漢』，『白蓮教』，『義和團』和現在還存在的什麼『紅槍會』，『黃槍會』等等，多多少少都含有道教的作風。

歷代的政府對於這兩個宗教的或偏或重，一視其經濟政治和人民崇拜的趨勢為依歸。『

道」「釋」宗教的鬥爭，都各有其經濟和政治之背景。美術和哲學一樣，她可以成爲宗教的婢妾，服侍道教的美術，在佛教輸入到中國以後，技巧上也吸收了印度的方法，空餘的只是「教義」內容上的不同。秦、漢正是宗教的和封建道德的題材古典藝術的盛期，後來，由於「世亂」而愈引起思想上的論戰，到了南北朝，士大夫多尚淸談，便因此而引起文學和美術的巨大變化，產生了浪漫主義的色彩。

由於漢代商業對外的關係擴大，在張騫出使西域以後，繼續的又開了從中國到印度的海路，於是，伴着宗教的美術，也就陸續的輸入到中國來了。

漢武帝刻意想從蜀、滇通印度以來，不久卽由合浦渡海而達印度。魏收說過：「武帝曾得了休屠王金人，置之甘泉宮焚香禮拜。」漢明帝曾夢金人以爲佛，遣蔡愔等求佛經於印度，偕和尙攝摩騰竺法蘭攜經及釋迦牟尼的立像，東還洛陽。明帝命令畫工把它畫在淸涼台及顯節陵上，而印度和尙隨中國使者同來的如攝摩騰等，也曾畫了「首楞嚴二十五觀圖」於保福院（卽第一個中國佛寺，洛陽白馬寺）。（以上見「魏書」）。

在漢代「黃老者又兼及浮圖」（「後漢書」：「楚王英傳」），這就是道釋教義混合之開始。三國時，印度和尙康僧會來吳，孫權信之，爲立建初寺於建業，這是佛教建築在江南的空前的記載。當時康僧會設像行道。大畫家曹不興臨摹印度佛像，盛傳中國。曹不興的弟

子衛協曾作七佛像，衛協的弟子顧愷之本來崇信老莊哲學，畫過『龍頭樣』和『赤龍』以象徵『老子爲龍』的傳說。然而他又以畫佛寺壁畫如瓦官寺的維摩詰像而馳名。

北魏毀佛才六年，復建浮圖，聽民出家，不啻定佛教爲國教，帝王咸皈依之。盛起殿堂迦藍，著名的彫刻如雲崗（山西大同）與龍門（河南洛陽）等石窟佛像，卽於此時先後告成。——雲崗石窟在大同依武周山，下臨武周川，其工程起自神瑞初（四一四年），終至正光初（五二〇年）費百餘年之時間。龍門石窟，宣武帝景明初（五〇〇——五〇三）大長秋卿自盤石窟二所於伊闕山，窟高三百一十尺。永平中（五〇八——五一一）尹劉騰復造石窟一所，前後共三所，用工約八十餘萬人。（『魏書』：『釋老志』）。

東晉自太和（三六六——三七〇）時。造像大興，和尚竺道一之金鍱千像，慧護之丈六釋迦牟尼，都是印度的作風。而戴逵之丈八彌陀佛像，夾侍二菩薩木刻像與夾苎之『行像』等製作，不因襲印度稿本，只依據經典，想像創造，創立了中國風的佛像。除石刻、木刻、鑄銅的佛像以外，晉代又發明了兩種彫塑方法，（一）是『鎚鍱』被薄銅板於模型，用鎚打成。（二）是『夾苎漆像』，貼苎布於泥模三層，用漆漆固，除去泥土，只存木骨，使內部空虛，這兩種方法的產生，是因爲常時有『行像』的風俗，用車載佛像遊行街衢，採用這兩種方法造像，可以使佛像輕便。

南北朝時代壁畫大盛，北朝：如北魏董伯仁，畫白雀寺；北齊劉殺鬼之畫大定寺等等。南朝：如宋之顧駿之畫法王寺，齊之沈標畫王觀寺，梁之張僧繇畫延祚寺，陳之張善果畫棲霞寺等等。就中，尤以南梁之壁畫爲盛。梁武帝建都建業，大倡佛教，和尚郝騫，奉命求經，將印度室羅代悉底（舍衛國）祇園精舍之鄔陀衍那王的佛像，模造而歸。印度和尚到中國的如迦佛陀、摩羅菩提、吉底俱等皆善畫佛像。印度中部的壁畫，卽於此時傳入中國，廣施於梁武帝所起諸寺。

隋代，京（長安）洛（洛陽）一帶，寺院道觀之建築雜起，壁畫的風氣更盛，當時，壁畫中取佛教經典者以長安爲最多，成都次之，畫績最多者首推展子虔，次之則爲鄭法士和尉遲跋質那，壁畫有二人或二人以上合作的。

唐代寺（佛）觀（道）之建築和壁畫是極其隆盛的，（一）吳道子一人所作壁畫在長安洛陽兩地，卽有三百多間，楊惠之塑像羅漢，現存於蘇州角直鎮之破廟中（一九二四年經顧頡剛鑑定），其他美術家之作佛道題材的不可勝數，在成都大聖慈寺之九十六院。至宋代尙有唐代壁畫八千五百二十四間；佛像一千三百一十五件，菩薩像一萬〇四百八十八件，梵釋像六十八件，羅漢祖僧像一千七百八十五件，天王明王神將二百六十三鋪，佛會、經驗、文相一百五十八圖。由此可見，佛教美術在唐代非常流行。（二）唐代宗教壁畫，關於選定畫

家工作，往往意見紛歧，如洛陽大敬愛寺之壁畫工作，寺主與衆僧之間，有主張選擇何長壽的，有主張選擇劉行臣的，議論紛紛，不能一致。（三）由於道、釋宗教之鬥爭極烈，如「圖畫見聞誌」記有這樣的故事，是很好笑的：「張僧繇（晉代）曾作「醉僧圖」，道士便以此嘲僧，羣僧於是聚錢數十萬求閻立本（唐代）作「醉道圖」（現存美國波士頓博物院）。」在唐中宗時（六八四年）曾禁止於佛寺之壁上畫道畫。於道觀中畫佛教等互相譏刺之圖。（四）唐代凡名家之壁畫完成時，觀衆每每擁擠不堪。

自唐而下歷五代、十國而宋、元、明、清，如燉煌石室中之壁畫與經卷，多是唐宋佛教美術的遺蹟，宋之密教盛行，羅漢像比較多於前代，元之喇嘛教盛行，所以又盛行喇嘛教的美術，明代道釋畫也未見大衰，清代關於佛教之美術以及外來之宗教美術觸目都是，在下面幾章還要陸續的敍述它。

截在中國歷史文獻上的宗教美術，凡遺蹟不存在的除外；就現存遺蹟來考察，可知從漢代起印度佛教美術輸入以後，中國美術發生了大的變化，例如，把漢代武梁祠等石刻和雲岡、龍門的美術試一比較，就可看出，中國美術是在逐漸融合着外來的技巧和風格，而滲以固有的手法和本地的風光。雲岡石窟，彫刻雄壯、質樸、生動，富有寫實風格的傾向；而龍門石窟，彫刻莊嚴、雄偉、整潔。當五世紀初，法顯赴印，帶回了普塔(Gupta)朝全盛時代

的中印（恆河流域）的美術，它是含有健陀羅式（Gandhara——在印度河流域）情調的。印度美術給中國美術以很大影響，是毫無疑問的。侍奉宗教的美術，是反現實的反人間的並且否定生動活潑的作風，而代之以超人、幻想的、淨化的樣式，多趨向着均齊的對稱的程式化的作風。宗教美術不只是以強制的手段，同時也機巧的用神話藝術作巧妙的宣傳，普及到民間，然而在基本精神上，他們是水火不相容的，在意識形態的鬥爭上，表現着現實主義和理想主義的對立，有時是錯綜的發展。

第五章　三百六十年間混亂時代之本色與風流

——六朝（二二〇年——五八〇年）——

第一節　名士氣派——厭世而享樂

在中國歷史上有過一個長期的混亂時代，從二二〇年到五八〇年，封建割據的戰爭，漢族與遊牧民族的戰爭，一波未平一波又起的戰爭，這就是『三國鼎立』，『五胡亂華』以及揚子江爲界的『南北朝』。遊牧民族在長江以北，經過了二百八十年，經濟衰落，土地荒蕪，生產減少。同時，黃河流域的人民不得不南下，開發了江淮流域，逐漸的發展了南方的城市經濟，因而形成了所謂『六朝繁華』。

魯迅在他的文章『魏晉風度及文章與藥及酒之關係』裏，分析了那個時代所謂英雄名士的生活、思想和文學的作風。美術和文學是姊妹的藝術，魯迅在他的文章裏說明了的幾點，同時，對於那時代的美術的作風也是有很大的關係。

漢末魏初這個時代是重要的時代，在黃巾、董卓大亂之後，又有黨錮之禍的糾紛，曹操

為了要起來反對自命『清流的習氣』，因而力倡通脫的作風，因思想通脫之故廢除固執，遂能充分的容納異端和外來的思想，曹丕的作風華麗而壯大，提倡了如近代所說的『為藝術而藝術』。又因當時世亂之故，親戚朋友死於亂者特多，『建安七子』（孔融、陳琳、王粲、徐幹、阮瑀、應瑒、劉楨）除華麗之外，又加上悲涼和激昂慷慨的作風。魏末『正始名士』（何晏與王弼）因受道教影響，講求服藥（五石散），當時又有葛洪（著有『抱朴子』）也講求煉丹之術，那時五石散的流毒就如同清末的鴉片的流毒差不多，看吃藥與否分闊綽與否。『竹林七賢』嵇康、阮籍、劉伶等，吃藥又兼喝酒。東晉加入了佛教思想，發展了厭世觀念，士大夫尚空談，文章更尚和平，陶淵明飲酒，乞食，高興時就談論做文章。南北朝，發展了吃藥喝酒，不做文章而流為清談，從『世說新語』書裏可以看到。魏晉名士反對舊禮教，寬放大袖，大家飲酒，居喪無禮，子稱父號，但破壞禮教又是相信禮教到固執之極。這種名士氣派，正表示着封建階級士大夫們到了世亂時代厭世而享樂的矛盾生活和他們的情緒，同時，這些特點也反映在美術家的生活、思想及其作品上。

在美術上的大變化，第一，是：從宗教的宣傳解放為玩賞的美術底獨立。第二，是：從封建的固執的像『古典主義』那樣的風格解放為享樂的浪漫的接近於『自然主義』的那樣風格。然而，其中還存在着本身的矛盾。

第二節　玩賞美術底風氣

藝術批評對於創作的影響非常之大，在『世說新語』上，有一些這類的記載，晉代藝術名家戴逵十幾歲的時候，在瓦官寺作畫，王長史看見了批評他說：『這孩子不只是能畫而已，以後也終於應當著名的。』果然戴逵到了中年，畫『行像』極精妙，庾道季看見了又告訴他：『您的神明太俗，因爲您的世俗習氣沒有去掉。』戴逵接受了他的批評說：『我一定用功，以後應當避免您的這個批評就是了！』

我們看王長史和庾道季這些批評，眞是像魯迅所說的：『凡人們的言論、思想、行爲，倘若自己以爲不錯的，就願意天下的別人，自己的朋友都這樣做。』藝術家和他的環境是不能分開的。戴逵就受了這些名士們的批評的影響。什麼『應當著名』什麼『世俗的習氣沒有去掉』，都不過是『爲藝術而藝術』一派的論調，因此，也走上了這條創作的路線，當范宣批評他的藝術『無用』，而勸他『不宜勞心於此』的時候，戴逵就作了一幅『南都賦圖』，描寫了一個富麗堂皇的京城，給范宣看了，范宣很驚訝，很以爲『有益』了，並且，感動得從此也重視繪畫了。

桓玄性情貪而無厭，好奇心非常之大，凡天下法書名畫，必設法歸爲自己所有。到了他篡位以後，內府的眞蹟都被他收去。劉牢之曾派遣他的兒子劉敬宣去遊說桓玄，要求桓玄和他聯合，桓玄於興高彩烈之餘，就把自己所收藏的美術品舉行了一個展覽會，請劉敬宣同去玩賞一番。把展覽美術當作招待上賓的敬禮，就在那時候開了一種新的風氣。並且，東晉的名士如陶淵明、王羲之等都講求畫扇，出入都帶着它，因此，開了畫扇的風氣，當然，也是由於玩賞美術發展的原故。

藝術家和收藏家、藝術保護者的關係也密切起來了。而且，藝術工作者只有從封建貴族對於工匠和藝術工作者的壓迫中解放出來的時候，把美術家的地位提高到一般文人名士的地位，美術才能逐漸從封建道德和宗教宣傳中跳躍出來而變成獨立的玩賞的東西。當時，名畫家，——顧愷之就是以名士的身份和富豪桓玄接近了的。晉朝人講求糊裏糊塗，有時簡直是近於發瘋，有時更以近於白癡爲更好。那眞可以叫作『裝孫子玩』，或者美其名曰『明哲保身』吧。顧愷之號稱『三絕』，所謂『才絕，畫絕，癡絕』，就是這種道理。『顧愷之嘗以一廚，畫糊題其前，寄桓玄。玄發廚後竊取畫而緘閉如舊以還之，給之云未開，愷之直云：妙畫通靈，變化而去。』這雖然類乎開玩笑，從此也可以推想美術家對於藝術保護者的態度和他們之間的關係了。

顧愷之的『癡絕』表現出一些『通脫』的精神，所謂『通脫』就不是『固執』這是從曹氏父子們所開闢了的解放的精神，這種精神表現在此後一般名士藝術家們的生活上，雖然他們的思想和行爲甚至在創作上都常常是矛盾的。例如顧愷之這個傻瓜，本來畫畫是爲的賺錢，但是，桓玄偷了或者是故意騙了他的畫，他也不生氣。如果以爲他的脾氣很『通脫』，那末，這種『通脫』是從『以不了了之』的矛盾思想上創造出來的。魯迅說：『魏晉名士反對舊禮教……但是，破壞舊禮教者又是相信禮教到固執之極的。』一點也不錯：比方拿顧愷之的一些創作來看，就是這樣的，顧愷之畫的『女史箴圖』（現藏倫敦博物院）好像是他相信舊禮教之極的；然而他又有這樣一段相反的單戀的故事：『嘗悅一鄰女，乃圖形於壁，以棘針釘其心，女遂患心痛，去針而愈。』這雖然似乎是神話的傳說，但也可見他並不是『老古董』而也會惡作劇。並且，他雖然以畫道家的『龍頭樣』著名，而且又曾經自動的畫了佛教的維摩詰像去佈施和尚。這究竟是怎麼一回事呢？主要的原因，我以爲：在『六朝繁華』的環境裏，無論在朝在野的名士，都具有經濟生活上的某些保障，藝術家的工作在當時也自由的增加了價值，那就是說，如果有倆錢兒的時候，使什麼都可以不在乎，什麼都可以烏兒郎當了。從以下顧愷之的這一個故事裏是可以看出的：『東晉哀帝興寧中（三六三——三六五），始置瓦官寺，寺僧家設，會以清朝，賢明剎注，疏其時士大夫無過十二錢者；旣而顧

愷之打刹，注百萬，愷之素貧，衆以爲大言妄語。後寺僧請句疏，愷之曰：宜備一壁，遂閉戶往來月餘，畫維摩詰一軀，工畢，將欲點眸子，乃謂寺僧曰：不三日而觀者所施，可得百萬錢。乃開戶，光彩耀離，施者嗔咽，俄而果得百萬錢。」

第三節　寫實的和浪漫的作風之錯綜的發展

漢代張衡說過：「畫工惡圖犬馬而好作鬼魅，誠以實事難形而虛僞不窮也。」（「後漢書」：「張衡傳」）可見在漢代，除了那些關於神話和宗教題材如什麼妖魔鬼怪之類的東西以外，還有些比較的有寫實傾向的藝術，並且，漢代批判家已注意到寫實的方法了，劉安說：「尋常之外，畫者謹毛而失貌。」（淮南：「鴻烈傳」）這種寫實的作風也有着它的歷史的發展。

我們根據着魏、晉、南北朝的關於繪畫上的記載和以前漢代的比較，可以看出在內容和作風上發生了很大的變化。我們不能說漢代沒有寫實傾向的作風，但是，漢代的寫實的作風和漢末魏初藝術發生了變化之後的寫實的作風：就呈現了兩樣的傾向，這個劃分時代的標記，就是前者大半是封建的無生氣的近乎「古典主義」的描寫藝術。而後者是比較活潑的有

生氣的近乎『浪漫主義』的描寫藝術。

漢代繪畫有很多都是爲了『歌功頌德』的肖像和人物畫如『麒麟閣二十八將』和『雲台三十二功臣』，當時王充說過：『宣帝時（紀元前七三——七〇）圖畫烈士，或不在畫上者，子孫恥之。』（『論衡』）可以推知，當時皇帝爲了獎勵他們的騎士，曾經化費了不少的金錢用到這種『高蹻腿』的藝術上。

此外，皇帝爲了從無數的宮嬪之選擇可以『召幸』的美人，就命令畫工畫過所有宮嬪的肖像，畫工毛延壽和宮嬪昭君的故事，是民間熟悉了的。『漢元帝後宮甚多，不得常見，乃使畫工毛延壽等圖形，按圖召幸之。諸宮人之求幸者皆賄畫工，獨王嬙（昭君）不肯，遂被毁，不得允幸。後匈奴入朝求美人爲閼氏，上案圖以昭君行。及去，召見，貌實爲宮中第一，帝悔之，而名籍已定。乃窮案其事，畫工毛延壽等，皆同日棄市。』（『歷代畫史彙傳』）

漢代寫生的技巧，也逐漸的發展了，如『劉褒畫「雲漢圖」，人見之覺熱；又畫「北風圖」，人見之覺涼。』（『博物誌』）

在漢代是很提倡孔子主義的，後漢光和元年（一七八年）曾在鴻都門學畫着孔子及七十二弟子像，並且，也畫烈女，如『皇甫規妻爲董卓所酷，罵卓，死卓車下，後人圖畫，號爲禮宗』（『後漢書』）。

也有出乎禮教以外的東西，『海陽獻，十五年，坐畫室，爲男女臝交接，置酒請諸父姊妹飲，令仰視畫』（『後漢書』：『景十三王傳』）。但是，這種在天花板上畫春宮的勾當，究竟不曾在藝術上有什麼發展；能夠從禮教的宣傳並且逐漸脫離了帝王命令的命題把美術獨立起來成爲玩賞的東西的，魏開其端，晉極其盛，南北朝是其餘緒。

根據『貞觀公私畫史』之記載：魏高貴鄉公所畫之『新豐雞犬圖』與吳曹不興之『清溪側坐圖』等，可見他們已開始轉入描寫現實風俗和現實景象之題材。

代表魏晉時代的兩大畫家，曹不興和顧愷之的作風，很可以顯示出當時的風尙：

吳帝孫權曾使曹不興畫屛風，誤發筆點素，因就以畫蠅，旣進，孫權以爲生蠅，舉手彈之。曹不興又曾於長五十尺絹上畫一像，心敏手運，須臾而成，頭面手足，胸臆肩背，不失尺度。

曹不興的弟子是衛協，改變了一些作風，由簡略而精細，所謂『古畫皆略，至協始精』（謝赫：『畫品錄』）。衛協的弟子是顧愷之，他的技巧更進步了，謝安稱讚他說：『自蒼生以來，未之有也！』他每畫人成，或數年不點睛，人問其故，他說：『四體妍媸，本無缺少，於妙處傳神，正在阿堵中。』他不只注意點睛傳神，而且注意描寫人的特點，『曾圖裴楷像，頰上加三毫，觀者覺神氣殊勝』。並且，他也注意描寫人的性格，『爲謝鯤像在岩石

裏，人問所以，曰：謝云一邱一壑，自謂過之，此子宜置邱壑中。』他的『寫實主義』的態度，是很堅決的，『欲畫殷仲堪，殷有目病固辭，愷之曰：明府正爲眼爾；若明點瞳子，飛白拂上，使如輕雲之蔽月，豈不美乎！』（『世說新語』）

南齊謝赫善於作肖像和人物，能一覽便寫，與眞相毫髮無異，北齊劉殺鬼寫門衛如生，由此可見，南北朝時代確已發展了寫生的技巧。

根據『貞觀公私畫史』關於魏晉南北朝時代的登記，除少數之壁畫及道釋畫而外，佔絕大數量的是：肖像、人物、風俗現狀、歷史故事和鳥獸等，其中，如顧愷之的謝安像、桓玄像和劉牢之像，戴逵的『嵇康和阮籍』，王羲之的『對鏡自寫眞』等，畫家所描寫的很多都是他們的同時代的名士，或者是他們的好朋友或者自己作的自畫像，足以證明寫實作風發達到相當的程度。特別是有些畫家愛好作名士的醉態肖像，小兒戲鵝，少年行樂，詩會，遊園，以及外來的奇鳥如孔雀，和大馬如渥洼(Uigur)馬等。這種內容反映了當時的社會和人事之實現。如果再一回憶到當時士大夫名士的生活和風氣，就不難明白在美術上充滿的流露着浪漫的色彩，這並不是偶然的。

魏、晉、南北朝名士的風度表現在吃藥和喝酒上，吃藥竟至像抽鴉片烟一樣的上了癮，甚至以吃藥的程度去表示闊氣。雖然這種『五石散』（石鐘乳，石硫黃，白石英，紫石英，

赤石脂，另外還配點別樣的藥）還沒有經過什麼人去化驗，分析它的成份，研究它的效果，但是，我這麼想，這種藥反正是給好吃懶做的人吃的，所以，我總疑心這種藥多多少少和醫治胃病有關係，認真的說，我並不想替名士們解嘲，吃藥和喝酒有同樣的來源，就如同曹操的詩裏有『何以解憂，唯有杜康！』曹操自己愛喝酒，但是却又禁止別人喝酒，這就是大英雄的『本色』吧！畢竟還是名士『風流』些兒，如劉伶的『酒德頌』，却表示着厭世而享樂的精神，厭世，是不滿當世，然而又不正面的抵抗，却只沉醉在不生不死糊裏糊塗的夢幻之中。享樂，正是一種頹廢的消極的得過且過的暫時的自欺欺人的以不了了之的辦法。在這『天下大亂』的三百六十年間，這種徬徨的迷離的悲涼的情緒就反映在封建階級的藝術上。就好的方面說，藝術上的通脫、清峻、華麗、壯大，是進步的是解放的，這種未曾離開浪漫色彩的藝術，無論它在現實生活中產生了某種程度的寫實的作風，而在客觀上，它被空想的和頹廢的內容所支配，因此，我把這叫作浪漫的寫實的作風。

第四節 山水畫底起源

山水畫脫離人物畫而獨立，它的原因從魏、晉、南北朝的畫績中可以追尋出來。

吳曹不興有『清溪側坐』，晉衛協有『宴瑤池圖』，戴逵有『吳中溪山邑居圖』，然而山水還只是作人物畫的背景，不過他們敢於強調背景而已。顧愷之所作『雪霽望五老峯圖』，乃能於人物的背景更加擴大和強調了山水，後代的人們稱他為『山水畫的祖師』，那不是偶然的。因為：

第一，因為當時戰亂，士大夫多起厭世之感，因而遁世、清談，醉沈在大自然的懷抱裏。

第二，封建地主對於城市繁華生活的厭倦，自然的起了對於園林和山水的興趣，因而也發生了描寫自然風景的需要。

第三，美術家已從工匠的地位提高到士大夫的地位，美術家和工匠分了階級。

第四，美術家有在朝在野的分別，美術家可以不專受帝王之豢養而獨立過生活，職業的美術家可以與士大夫、名士、文學家、批評家、藝術保護者往來，美術家受了一般的文人、士大夫、名士風度的薰染。

第五，由於美術上的競爭，和技巧的進步形成題材底專門化。

到了南北朝，在南梁有兩大畫家作了山水畫獨立發展的先鋒，同時，他們也成為北派和南派的祖師，一個是張僧繇，他在絹上用青綠重色先畫出山峯、泉、石、邱壑、巉岩，而後

加染彩色，這就是『青綠山水』一派也所謂『北宗』的祖師。另一個是蕭賁，他在扇面上畫山水，相傳『咫尺之間，便覺萬里爲遙。』這就是所謂『南宗』的祖師。

由南北朝而隋，又產生了兩個大畫家，一個是鄭法士（河北人），他師法張僧繇，他的台閣畫，得了這樣的評語：『狀石務彫透，繪樹多制鏤。』無疑的，他是唐代李思訓的前發。另一個是展子虔（江南人），他的畫，細描色暈，神意俱足，稱『唐畫之祖』，實則是王維的宗師。

因此，我以爲山水畫之分南宗和北宗，它的來源起於南北朝之張僧繇和蕭賁，經過鄭法士展子虔發展而爲南北二大派，到了唐代發生了所謂『南宗』和『北宗』，也就是宗法南派或北派的作風的意義。明代董其昌說『畫之有南北宗，唐時始分』，這是腰斬歷史的論斷。他說：

『禪家有南北二宗，唐代始分，畫之南北二宗，亦唐時分也，但其人非南北耳，北宗則李思訓（唐代貴族和他的兒子李昭道）父子，著色山水，流傳而爲宋之趙幹、趙伯駒、（趙）伯驌、以至馬遠、夏珪輩。南宗則王摩詰（王維，山西祁人）始用渲染，一變鉤斫之法，其傳而張璪，荊（荊浩）、關（關仝）、董（董源）、巨（巨然）、郭忠恕、米家父子（米芾、米友仁）以至元之四大家（黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮）。……

』（『畫禪室隨筆』）

董其昌對於南北宗的發展的敍述，也有不正確的地方，他的主要的論斷，是基於他的偏祖，從宋代起發展了的文人畫，他反對靑綠重色的寫實的作風。不知王維雖是『南宗』，他的作法，也還是唐代一般繪畫所用之靑綠重色，而並不會用所謂水墨渲染的方法，他的評論，顯然是不正確的，我在以下各章中將有陸續的敍述。

至於說山水畫畫家爲什麼多產生在長江以南的原因，因爲不只是長江流域的風景好，對於山水畫它擁抱着優良的自然條件和地理條件。而且，也是由於長江一帶的經濟條件比較優裕，文藝風氣也比較興盛，這些優越條件的形成，也正是從『六代繁華』這個時代開始發展起來的。

第五節　關於『六法』

在五世紀，南齊高帝時代（四七九——四八二）畫家謝赫在繪畫上建立了『六法』作爲批評繪畫的標準，同時，『六法』也是歸納了繪畫上的歷史的經驗教訓而訂立的創作方法底綱領。僅只是一個簡要的綱領，並沒有更具體的詳細的解說和作法，但是，他根據『六法』

底綱領去批評繪畫，已經是開了空前的關於美術批評的紀錄。況且，『六法』底綱領，是比較的合乎科學的有系統的理論底條件。所以，它在中國美術史上留下了光榮的有價值的一頁。

南齊高帝愛好文學和美術，收藏美術品很多，並且是一個美術批評家，他曾經批評名畫，不以年代的遠近而只以技術的優劣為標準，從陸探微到范惟賢四十二人，分四十二等，對於鑑定之正確和評訂的精細反映出當時藝術批評已發達到了相當的程度，這給謝赫奠定下了一個很好的基石。當然，這之前，畫論的傳統都和『六法』有關係，也是毫無問題的。

其次，中國繪畫在當時受了西方美術的影響，從漢代起，波斯商船往來到廣東貿易，到了東晉時代更盛，印度法顯大師，乘的就是波斯的商船。在當時從波斯帶來了油畫底方法。油畫顏料係以『密陀僧』加油與顏料配合而成，所謂『密陀僧』係波斯產，名稱也是波斯話，就是化學中的養化鉛（Plmbic oxide Pho）。他這種油畫方法，雖然在晉代並不曾被中國畫家全盤應用到繪畫上，但是，在晉代繪畫上，特別是在六朝帝王肖像上，顯然的存在着寫生的技術，如明暗法，即中國之『凹凸法』的來源。這種寫生畫法，為形成『六法』之基本條件之一。其它，還相當的受了希臘(Hellen)和美索不達米亞(Mesopotamia)等地方藝術底一般的影響，在六朝陵墓建築中有希臘式的石柱和亞敍利亞（Asayria）式有翼石獸的影刻，就是明證。並且，印度佛教繪畫中之『沙蓮伽』（Sadanage）：（一）現象的認識，（二）

正確感覺，尺度與結構，（三）形體上情感的躍動，（四）雅典的侵入藝術的表出，（五）象形，（六）美與色之藝術的使用。這六條雖然和『六法』的涵義不盡相同，但印度佛畫久已傳入中國，其畫法隨之而俱來實有可能。自從這些西方藝術逐漸傳入中國給與中國美術以新的刺激以後，到了六朝，遂有『六法』的產生，它是綜合的把西方的方法和中國以前所有的方法融合起來的新的繪畫方法。這就是『六法』的綱領底的眞正的來源，絕不像謝赫本人故意神秘其說，並由此而不曾把『六法』給與相當的發揮。

『六法』的綱領如下：

（一）氣韻生動；（二）骨法用筆；（三）應物象形；（四）隨類賦彩；（五）經營位置；（六）傳移模寫。謝赫按照着這個綱領作爲批評繪畫技巧上的標準，例如：

第一品之衞協——『古畫皆略，至協始精，六法之中，迨爲兼善，雖不該備，形似頗得。』

第二品之顧駿之——『神韻氣力，不逮前賢，精微謹細，有過往哲，變古則今，賦彩製形，皆創新意。』

第三品之顧愷之——『格體精微，筆無妄下，但迹不逮意，聲過其實。』……

他在『畫品錄』上，首先就指出了內容在繪畫上的重要，他說：

『圖繪者莫不明勸戒，著升沉，千載寂寥，披圖可鑒，雖畫有六法，罕能盡該，而自古及今，各善一節……』

他的批評方法，近似科學的分析，但是，當他批評技術問題時，却又忘掉提出繪畫上的內容，這是很可惜的。更可惜的是當他說明『六法』產生的來源時，他並不指出在繪畫上在藝術理論上底歷史的發展中客觀上已經具備的物質上和技術上之進步的和有系統的方法之基礎條件；他明明的受了封建行會的保守秘訣和莊老哲學的神祕性的壞影響，因此，他只告訴人們說：『傳出自神仙，莫之聞見』。但是，我們不妨把這六大綱領作一解釋，把它從神祕的祕密的泥潭裏提出來。

（一）氣韻生動——嚴格的說，『氣韻』就是『韻律』和調子，如果想要它『生動』，無疑的要講求運動和生命。

（二）骨法用筆——這就是包括着輪廓、比例以及線條和筆觸。

（三）應物象形——這就是擇取對象和模型，描寫現實的人物和事物。

（四）隨類賦彩——就是『色彩學』的講求。

（五）經營位置——包含着權衡和結構的法則。

（六）傳移模寫——包含着批判的接受優良傳統方法與模仿名作的意義。

後來，陳之姚最就根據着『六法』作了『繪畫品』，他說：『畫有六法，眞仙爲難』，因而他的批判態度，更陷到主觀主義的立場，所謂『冥心用捨，幸從所好』。

自從士大夫藝術理論家以唯心主義的觀點去發揮『六法』的理論和方法，便逐漸失去了『六法』的本旨，其主要點，在要保持着藝術上的工具材料之半原始的製造方法，因而，同時，在技巧的理論上，便索性的向着『超物質化』的方向走去。以致在色彩學上，在透視學上，在解剖學上，都沒有能夠作澈底的解決。因此，終於使具有科學的雛形的『六法』陷入到唯心主義藝術理論的泥潭裏去，把藝術歸結到出發於『內心世界』，甚至歸結到『非工匠之所能爲』階級壓迫的觀點上，等等。

關於六法，唐代張彥遠有過一些發揮，他說：『昔謝赫云：畫有六法，自古畫人罕能兼之，彥遠試論之曰：古之畫或遺其形似，而尙其骨氣，以形似之外求其畫，此難與俗人道也。上古之畫，跡簡意淡而雅正，顧（顧駿之）陸（陸探微）之流是也，中古之畫，細密精緻而臻麗，展（展子虔）鄭（鄭法士）之流是也，近代之畫，煥爛而求備，今人之畫，錯亂而無旨，衆工之跡是也。夫象物必在乎形似，形似須全其骨氣，骨氣形似看在於立意，而歸乎用筆，故工畫者多善書。然則古之嬪，擘纖而胸束，古之馬，喙尖而腹細，古之臺閣竦峙，古之服飾容曳，故古畫非獨變態有奇意也；抑亦物象殊也。至於臺閣、樹石、車輿、器物，無

生動之可擬，無氣韻之可侔，直要位置向背而已，顧愷之曰：畫人最難，次山水，次狗馬，其臺閣一定器耳，差易爲也，斯言得之。至於鬼神人物，有生動之可狀，須神韻而後全，若氣韻不周，空陳形似，筆力未遒，空善賦彩，謂非妙也。至於經營位置，則畫之總要，自顧陸以降，畫迹鮮存，難悉詳之，唯觀吳道子之迹，可謂六法俱全，萬象畢盡，神人假手，窮極造化也。至於傳移模寫，乃畫家末事，然今之畫人，粗善寫貌，得其形似，則無其氣韻；具其彩色，則失其筆法，豈曰畫也！嗚呼，今之人，斯藝不至也。」最後，他的結論：「今之畫人，筆硯混於塵埃，丹青和其墨滓，徒汙絹素，豈曰繪畫。自古善畫者，莫非衣冠貴冑，逸人高士，妙振一時，傳號千祀，非閭閻鄙賤之所能爲也。」（「歷代名畫記」）

這種解釋，雖然也含有部份的眞理，但是，他的主要的缺點，就在乎遺失形似而只尙骨氣，輕視着色而只重筆法，無論物體的動靜，和物質的精粗，一本於「立意」而歸結到「用筆」上。最後，他結論繪畫「非閭閻鄙賤之所能爲」，更是強調了封建社會士大夫階級唯心主義者之所謂「內心的修養」，而卑視工匠的工作，這種傾向，終於養成了後來文人畫旁逆斜出的反寫實的作風底發展，「六法」的反對方向底發展。

第六章 中國美術底復興

——隋、唐時代的美術（五八九——九〇七年）——

第一節 復興底特徵

魯迅認爲『唐代大有朝氣』。（魯迅給曹聚仁的信——曹聚仁：『魯迅先生』，一九三六年十月十九日『申報週刊』）

蘇東坡也說過：『智者創物，能者述焉，非一人之所能也。君子之於學，百工之於藝，自三代歷漢至唐而備矣。故詩至於杜子美（杜甫），文至韓退之（韓愈），畫至於吳道子，古今之變，天下之能事畢矣！』（蘇軾：『吳道子畫跋語』）

『讀書破萬卷，下筆如有神』的『詩聖』杜甫，『文起八代之衰』的作家韓愈，『詩中有畫，畫中有詩』的王維，『畫聖』吳道子，『塑聖』楊惠之，這樣的著名的藝術家們都產生在這個中國『文藝復興』的時代裏。

中國藝術的繁盛時代，出現過燦爛的靑銅時代（殷、周、春秋戰國），經過了秦、漢、

魏、晉、南北朝，由於中國吸收了外來的滋補品，如希臘、印度和中亞細亞的藝術的成分而大大的發展了。

到了隋、唐商業經濟的發達與外國通商關係增加，因而文化上感受到外族人的刺激。由於城市富裕，貴族習於奢華，需要美術的供應增加。由於『人』底發現與個性的發展，因而產生一種新的文化和藝術。

隋、唐底藝術，不只是『復生』，而且同時有『新生』的意義，這正是美術復興的特徵。

第二節　美術在復興時代之『復生』和『新生』底意義

中國美術之歷史的發展，先秦時代，是中國各民族混合的錯綜的生長時期，而以周代為第一次鼎盛時期，形成了燦爛的青銅時代。

從漢代起，張騫出使過西域，直達波斯。並且，那時代，在和闐（新疆南部）是漢人和和闐人接觸的地方，那時代正是希臘文化侵入亞洲的時代（sir avrel stein 在 khotan 發現過 albeua〔希臘女神〕和 eros〔希臘愛神之彫刻〕）。在第一世紀，佛教也由印度傳入中國，後來，接連不斷的到印度的有許多中國的進香客和到印度留學的旅客（在印度之Nalanda 和

Tarila 大學研究佛學）。因此，就帶回了世界上文明古國如美索不達米亞的、波斯的、埃及的和希臘化的以及印度的美術及其方法和作風。

經過了魏、晉、南北朝，中國西北民族與中國北部的民族，中國北部的民族與中國南部的民族又發生了大的鬭爭，變化和混合，這樣，又是中國各民族的美術混合的錯綜生長的時期。並且，同時，中華民族的美術又採取了吸收了外來的西方藝術的成分，這個混血兒的胚胎，已經爲中華民族的母親經過了三百六十年間的孕育，到了隋、唐，嚴格的說，到了盛唐才落地了。這樣產生下來的新的優秀的美術，在歷史發展的過程上說來，它不能不含有「新生」的意義。同時，這對於過去的美術上的繁盛時代，這次的「新生」却又不能不含有「復生」的意義。

第三節　商業經濟的發展與美術復興底基礎

隋、唐商業發達，是促成美術復興的經濟命脈。在隋代以前，西北游牧民族進入黃河流域，黃河流域的人民又南下而開發了江淮流域，南方城市經濟發展，因而形成了「六代繁華」。楊堅篡北周併南陳，統一了中國，國號隋，隋代國祚之短僅二十九年（五八九——六

一七）。但是，在隋煬帝時候（六五〇——六一六），國內商業已有相當發展並發達了對外貿易，因而也發展了美術，這就準備了盛唐的美術復興。

隋代商業經濟之發達有兩件史實是可以證明的：第一，開運河——從揚子江中經淮水、黃河直達渭河，以調劑南方和北方的經濟。第二，從隋煬帝時候開始，中國發生了「行會」的組織。「大業六年（六一〇年），諸夷來朝，請入市交易，煬帝許之。於是修飾諸行，葺理邸店」。（『隋書』）

隋煬帝爲了自己享樂，窮奢極妍，大興土木。「帝即位，首營洛陽顯仁宮。發江嶺奇材異石。又求海內嘉禾異草，珍禽奇獸，以實苑囿。又開通濟渠，自長安西苑引穀洛水達於河（黃河），引河入汴，引汴入泗，以達於淮，又刊溝入江（揚子江），渠築御道，植以柳，自長安至江都（即揚州），置離宮四十餘所。遣人往江南，造龍舟及雜船數萬艘，以備遊幸之用。西苑周二百里，其內爲海，周十餘里，爲蓬萊、方丈、瀛洲諸山。高百餘尺，台觀宮殿，羅絡山上。海北有渠，縈紆注海，緣渠作十六院，門皆臨渠，窮極華麗。……」（『隋書』）

建築藝術隨着也發展了，當時又有「迷樓」。——「近侍高昌奏曰：臣有友項昇，浙人也。自言能構宮室，翌日詔而問之，昇曰：臣乞先進圖本，後數進圖，帝覽大悅。即日詔有

司，供具材木，凡役夫數萬，經歲而成。樓閣高下，軒窗掩映。幽房曲室，玉欄朱楯，互相連屬。四環四合，曲屋四通。千門萬戶，上下金碧。金虬伏於棟下，玉獸蹲於戶旁。壁砌生光，瑣窗射日，工巧之極，自古無有也。費用金玉，帑庫為之一空，人誤入者，雖終日不能出……。詔以五品賜昇，仍給內庫帛千匹賞之。……後帝幸江都，唐帝起兵，號令入京，見迷樓，太宗曰：此皆民膏兵血所為，乃命焚之。經月火不滅。……」（韓偓：「迷樓記」）

隋煬帝愛好藝術並且提倡書畫，他建造了兩座陳列所名叫「二妙台」，即：妙楷台（藏法書）和寶蹟台（藏圖畫）。當隋煬帝下揚州的時候，把二妙台所藏著名書畫帶到船上隨行。中途船覆，損失大半。後來，殘留真蹟，輾轉歸於唐朝內府。

當於南方和北方的經濟的調劑和交通發展的影響，也調和了南北美術上的作風，如當時江南的展子虔和汝南的董伯仁同時為御用畫家。西北民族美術家如契丹（在今新疆奇台縣）人楊契丹和和闐（在今新疆和闐縣，維族〔即回族〕）人尉遲・質跋那和尉遲・乙僧父子都在隋朝工作。無疑的，他們的繪畫方法和作風都起了融合的作用。

楊契丹曾和田僧亮、鄭法士共同在長安光明寺作壁畫。鄭畫東壁和北壁，田畫西壁和南壁，楊畫外邊四面，當時叫作「三絕」。當他們工作時，楊契丹用席子遮着畫過了的未完成的壁畫。有一天，鄭揭席偸看却被楊契丹給擺住了。鄭道歉的說：「你的畫，終於是不能從

模仿上得到成功，何必還勞爾遮著牠呢？」又要求看一看他的畫稿，楊契丹允許了他。後來，就引着他進了皇宮，指着那些宮殿、人物和車馬，說：「這就是我的畫稿了。」把鄭法士弄得佩服的很。

當時西北維族畫家尉遲，質跋那在隋朝作了郡公的爵位。他的兒子畫家尉遲。乙僧世襲了爵位，並且在唐朝作了宿衛官。有「大尉遲」和「小尉遲」的稱號。大尉遲的作風灑落而有氣魄；小尉遲用筆緊勁如屈鐵盤絲。他們父子都愛作關於維族的風俗人物畫。畫面上有陰影的暈染，即所謂「凸凹法」。

到了唐代，工商業有飛躍的進步。在山西創立了匯票號，即所謂「飛錢」，中國發生了很早的流通的貨幣，即以東都而論，「東都（洛陽）豐都市，東西南北，居二坊之地，四面各開三門，邸凡三百一十二區，資財一百行。」（「兩京記」）西都（長安）即首都，工商業的發達，可想而知。唐代已開了海路，商船來往於波斯灣與廣州灣之間。這就是中國美術復興的經濟的命脈。

第四節　工匠變為美術家

首先，過去中國的美術史者歷來是卑視並且忽視工匠生活及其工作的，所以，在歷史上很難得到關於這種材料。以下我所寫出的一些關於工匠的生活和工作情形；這些材料是從工匠的口中告訴我的，這或者對於『外行』還是秘密；但是，飲水思源，我就解決了歷史上的一椿公案。

原來，彫刻和繪畫，『實行』工匠須兼習塑工、畫工和『油漆彩畫』的油漆工，同在一行。現在在行會裏還敬奉着『吳道子之神位』。我們把畫行裏的生活和工作的情形和吳道子個人以及吳道子時代的生活和工作，作一個比較，就可以看出畫工的守舊主義、傳統主義、和公式主義。

塑工與畫工之工作，多以『官活』為其生命線，如彫塑神像，其身體、衣摺，均用各種大小不等的界尺，以為規矩。並且一般傳統下來的成譜，不准妄加新的思想，其或因想像不同，如『八百羅漢』之變化繁雜者，塑工在寺觀工作中每每偷偷觀察活人像貌，以開心機，塑工曾以此種情形告訴了我，說是：在寺觀中塑像時，並非我們不許別人參觀，乃人們恐怕被我們描寫他的像貌，所以外行人傳說塑工能夠把活人的靈魂攝到泥胎裏去，而那活人就不能再活下去了。

畫工的工作，比較塑工的門類多些，但是，在方法的學習上也大致相同。本來是三年畢

業，畢業後隨着師傅再實習一節（約四個月），所以，叫作『三年另一節』。作學徒時候，有工作，就承受師傅之畫稿描畫、着色或只替師傅畫成的輪廓照着師傅的吩咐設色，或者只作熬製顏料和搬架子一類的雜活，在師傅家中聽師傅口傳各種技術門類的規矩並且背誦口訣，這些口訣多是一種比例或模樣，例如：

『行七，坐五，盤三半。』

『橫五眼，豎三挺。』

『文人一根釘，武人一張弓。』等等。

又和建築上所畫之裝飾圖案，叫作『規矩活』，按等次分類，從『十點玉』到『雅古墨』。且所畫的形狀，也各有便於記憶的名稱，如畫『鵲鬧梅』叫作『喜相逢』等等。

中國畫工，在近代分『京式』（北平式）和『蘇式』（蘇州式）兩種。京式彩畫以裝飾圖案為其特長，而蘇式彩畫以花鳥畫為其特長。關於畫工在畫燈，畫扇和壁紙上所取之題材除山水花鳥以外，人物畫多取自民間最通行之小說或舊戲中之故事。如『列國』、『三國』、『水滸』、『紅樓夢』和『聊齋』等。那些草圖，多為其師傅一代一代口傳口手傳手的傳授。據說，現代在一千名畫工中只有三四十名可以起稿作新樣子的。他們所用的顏料多係礦質土色如同圖案顏料（guash）模樣。畫工都須自製顏料，仍然保守古代方法。所以，現代畫

工工作的色調和古畫很類似。

美術職工的行會，是不是開始產生在隋代各種行會成立的時候，抑或產生在別的朝代，因爲沒有文獻可以考證，當然很難確定。但是，從現代畫工和塑工之同行，並且共同敬奉吳道子爲祖師，那末，美術職工行會之產生於唐代是很有可能的證明。

我們再看一看吳道子和他的同時代的美術職工——美術家們的生活和工作是怎樣：

第一，吳道子和楊惠之同師張孝師，他是畫塑兼工的。吳道子以壁畫著名，而同時也作塑像。楊惠之以塑像著名，而同時也作壁畫。畫工和塑工的傳統，上溯之，直到南梁之張僧繇，因爲在唐代，民間就有這樣口頭禪：『道子畫，惠之塑，奪得僧繇神筆路』。再者，按照吳道子的傳略：『少時孤貧，十五歲時，窮丹青之妙』。那當然，只有隨着著名工匠學習的可能。而吳道子的著名的弟子如張仙喬和王耐兒，都是畫塑兼工的好手。而且，他們都是當時的美術職工，都作『官活』之壁畫和影塑。除吳道子以壁畫著名以後，唐明皇才把他召入供奉，爲內教博士，由職工一變而爲國家的美術家了；然而他的同學和他自己的弟子還都不過只是一個職工，或者已成了職業的美術家。所以，我以爲，在當時已有了行會的組織的可能。由此可見，後代的美術職工在行會裏，敬奉吳道子爲祖師，絕對非偶然了。

第二，唐代壁畫大抵是作者描寫一個輪廓，門人和工匠設色，題款時寫上某人給，某人

成。把奴隸的工作吩咐弟子，也還是職工行會的殘留。

第三，職工——美術家爲自己的職業名聲而活動，行成個人主義的競賽和互相嫉妬的惡習，在唐代如洛陽大敬愛寺選定畫工作壁畫時，當時的畫工如何長壽和劉行臣等在寺主和衆僧間都各有所活動，以致使他們議論紛歧，不能一致。又，吳道子募人殺其同行皇甫軫的事件，嫉妬心表現的更爲險惡。

第四，領有官爵的美術家而兼有官職者，在中國却來的很早，從漢元帝之『尚方畫工』起，經過隋煬帝給御用畫家以爵位，到了唐代就更成了一種普通的風氣：如閻立德、閻立本兄弟以美術職工出身而作了國家的『將作大匠』和『工部尚書』。李思訓、李昭道父子不只是皇親貴族，而且是兩位將軍。王維是『尚書右丞』，畫馬專家曹霸是『左武大將軍』，花鳥畫家邊鸞是『右衛長史』等等。

第五，由『定貨的美術』變爲『純粹的美術』，由『職業的美術家』變爲『藝術家』，當然不只是靠着他們的能力和官爵，而且也靠着他們的財富。王維的藝術論，是『爲藝術而藝術』的理論，它的產生的社會背景，是因爲王維有高官厚祿，而且他富有資財，住有輞川別墅，他的弟弟王縉因貪贓犯法，王維用了很多賄賂才把他的弟弟營救出來。又，王維和鄭虔、張通同在崔圓相國的私第共作過壁畫。後來，他們附和了安祿山的叛變，被平復後，由

他們得到崔圓的講情，都從寬典，鄭、張被貶竄猶得到較好的地方，而王維因爲用了更多的賄賂，得以終老於輞川別墅。

第五節　貴族習於奢華、需要美術底供應

『唐書左傳』稱唐明皇（唐玄宗，李隆吉）『英斷多藝，尤知音律』，善畫備能』。這個皇帝本人又是一個藝術的提倡者和批評家。在歷史上留了不少的風流韻事，正如詩人白居易在『長恨歌』中所描寫的那樣。當唐明皇命令李白寫一篇『倚馬可待』的外交公文的時候曾特別優待過李白：楊貴妃捧酒，高力士脫鞋，這類韻事，不一而足。唐明皇曾命令吳道子和李思訓寫『蜀道』風景於大同殿（壁畫）；吳道子寫嘉陵江三百餘里山水，一日而就，而李思訓數月方畢，唐明皇讚嘆地說：『李思訓數月之功，吳道子一日之迹，皆極其妙。』

崔圓相國曾聘王維、鄭虔、張通三大名畫家同時在他的私第作壁畫，當然也開支不少的費用。

『周防貴遊子弟，多見貴而美者，故以豐厚爲體……』（『宣和畫譜』）

『郭子儀將軍之婿趙縱侍郎，嘗令韓幹寫眞，衆稱其善。後又請周昉寫之，二人皆有能

名。郭子儀嘗列二眞，置於坐側，未能定其優劣，因趙夫人歸省，郭子儀問云：此畫何人？對曰：趙郎也。又云：何者最似？對曰：兩畫皆似，後畫尤佳。問：何以言之？對：前畫者空得趙郎狀貌；後畫者兼移其神氣，得趙郎性情，笑言之姿。問後畫者何人？乃云長史周昉，是日遂定二圖之優劣。』（『唐朝名畫錄』）

初唐（六一八——七一二）之末，厚葬之風起，經盛唐（七一三——七六五）中唐（七六六——八二〇）到晚唐（八二一——九〇六）其風益甚。担着明器遊行街道直達墓所。在路上演奏歌舞和音樂，路上並設有路奠帳幕，以造花，偶像和飲食施給路上觀衆。咸通十一年（八七〇年）同昌公主底葬儀，窮極奢侈。當時從內庫取出爲她附葬的金玉、駝馬、鳳凰、麒麟，各高積數尺。衣服、玩具，與供應生人無異。作樓殿花木人畜之木刻，排成行列。懿宗和淑妃在延興門觀望。

唐代制度於門下省設甄官署，掌管家石作製陶之事，宗室陵墓之石刻明器，多有製造。並且，也把這些明器賞賜給他們的功臣的家屬作爲葬儀。唐代陵墓的儀飾如石人、石獸、影刻碑碣、陶俑等等明器，遺物還不少。這些美術品，統不外供應皇家貴族官僚和將軍之奢華的排場。

張彥遠記當時貴族收買眞蹟的價值，如下：『必也手揣卷軸，口定貴賤，不惜泉貨，要

藏篋笥。」則董伯仁、展子虔、鄭法士、揚子華、孫尙子、閻立本、吳道子，屛風一片，值金上萬。次者售一萬五千。其楊契丹、田僧亮、鄭法士，尉遲乙僧、閻立德，一扇值金一萬。」（『歷代名畫記』）

第六節　『人的發現』與『個性的發展』

唐代商業既然有飛躍的進步，封建統治的帝國政府和貴族，官吏便能夠把握着更富裕的財產。賦稅制度與高利貸對於人民的剝削，還有藩鎮的割據對人民的壓迫也就發展起來了。於是內戰、災荒、人民流離失所，正是像杜甫詩裏所說的『朱門酒肉臭，路有凍死骨』和『感時花濺淚，恨別鳥驚心』的時代。這種民不聊生的情形，越是到了晚唐，表現得就越厲害。那時候，在文學上產生了凡是有井水的地方，婦女和兒童都朗誦的詩歌，是平民的詩歌，也是諷刺的詩歌，這就是人人知道的白居易的詩歌。農民到了忍無可忍的時候，就是揭竿起義，黃巢就作了那時候農民暴動的領袖，逼迫唐僖宗不得不按照着唐明皇在安史之亂時候的老路線，從長安偸跑到成都去『遊玩』。……

用宗教來麻醉人民嗎？是的，唐代一開始就是『雙管齊下』的道釋兼重。皇家的祖先本

來是回族和漢族的混血，因爲已經姓了李所以又自稱和道教的祖師李耳（老子）是本家。托福了他們本家的神靈，連他們皇族自己，十足封建的活人也變成了神靈了。唐明皇追尊老子爲太上玄元皇帝，天寶三年（七四四）詔令兩京及天下三十郡各建開元觀。用官銅鑄老子像供奉在觀裏。爲了把皇帝的尊容要彫刻像眞，從西方請來了彫刻家元伽兒。用長安南之武功縣出產的白玉石彫刻着唐明皇的肖像陳列在太清宮裏。隨着這種寫實作風的彫刻，同時，由於從西方輸入來的希臘化的遺風，塑像和肖像就極盛一時。封建階級爲了鞏固自己的「德行」，就到處建祠堂，彫塑着某某將軍、太尉、相公、夫人、娘子。或什麼郎，什麼姥姥，什麼姨，什麼姑之類的神而人的肖像，由此也發達了蔑視活的死人的塑像，叫作「寫相」，因此，也產生了一些著名的彫刻工匠如韓伯通等。這些，是不是「人的發現」呢？當然，還還不是的。它雖然類乎歐洲文藝復興新美術之產生個人的肖像，超出了宗教以外的範圍，但是這些封建的活的死人的肖像，從漢代起就發生了。描寫眞正的活的人，倒不是這些東西；而是反宗教的反封建的東西，至少是和封建成爲對比意義的東西，那怕就是產生在封建制度的骨子裏呢。我以爲，在藝術上比較的有「人」的感覺的倒是在唐代壁畫裏如「婦女斷片圖」和「樹下美人圖」等等（新疆發現）和陶俑裏的那些人物，如高高髮髻、細腰、長袖，以及多種姿態之奏樂者和跳舞者，又有穿着雙排紐扣的短裝，舉着高加索式的高大的帽子，

高高的鼻梁的外國人，這些東西，倒是比較的具備着幾分『人』的氣息。然而這還不能說是『人的發現』，眞正的含有『人的發現』的意義而現表在藝術上的，應該是屬於彫塑了黃巢的肖像的那個無名的彫刻家（據說，黃巢塑像倘存在。屬於楊惠之派的作風。現存何處，待考）。黃巢是晚唐時期農民暴動的領導者，彫塑家敢於把黃巢作成肖像，這裏頭，所謂『門神裏面貼皂爺——畫中有畫』，就含有『人的覺醒的徵候』。

在商業發展的情況之下，被剝削和被壓迫的人們眞是廣泛得很！白居易在『琵琶行』裏描寫的那個『老大嫁作商人婦』的優倡，這之前，在彫塑上也有了對於被壓迫的婦女的描寫，那情況，在李白詩裏有過這樣的句子：『風吹柳花滿店香，吳姬壓酒勸客嘗』，楊惠之生長在江南。觀察到這種情形就大胆的把這種生活活現在彫塑上，作出了驚人的傑作：『優倡留杯亭』，他的這個羣像彫塑（已不存在），據說，只須在背後看去，便可以叫出她們各個的名字，這裏，毫無『風流韻事』可說；相反的，在到處是打算盤的社會裏，握有金錢或匯票的手就撕破了封建主義的虛僞道德的假面具以及它的尊嚴。在封建的和商業的雙重剝削和壓迫之下的人們是在到處的吶喊着苦痛、悲慘，它不能不打動了富有感情的人道主義的藝術家的心。在美術家的眼裏，『人』的感覺，一天一天的被充實着。所謂『撥開雲霧見靑天』，在虛無漂渺裏爲神權所主宰的人間地獄裏，他們發現了『人』，雖然這種『人』在藝術家

也在內，都還是一齊的受着金錢的驅使而不得不那樣的生活着工作着。

人權思想的被發現，實際上有其經濟的背景。職工——美術家，和所謂「藝術家」主要的依傍着廣泛的僱主、藝術保護者，因此，在商業發達的情況之下，他們也獲得了在工作上的比較的自由，那就不一定要作皇家的御用美術家，由於商業的發展和封建藩鎮的割據，美術家的活動範圍就比較的廣泛，同時，僱主、藝術保護者對於美術的鑑賞程度也發展了、進步了，他們可以自由地選定美術家，美術家與美術家之間也有競爭，像前邊已舉出了那些事實，而美術家與僱主之間也有矛盾，甚至對於皇帝的命令有時也不願意服從，例如：

唐太宗嘗與侍臣泛舟春苑池，見異鳥容於波上，悅之，詔坐者賦詩，而召閻立本侔狀：閻立本時已為主爵郎中，俯伏池左，研疾丹粉，望坐者，羞悵流汗。歸戒其子曰：「吾少讀書，文詞不減儕輩，今以畫名，與厮役等。若曹愼勿習焉。然性所好，雖被辱屈，亦不能自罷。」

這樣的忍氣吞聲的幹美術，並且敢於向他的兒子發皇帝的牢騷，就表現着個性的發展和對於現實生的矛盾。

韓幹少時爲賣酒家送酒，王維、王縉兄弟未作官僚時，每每買他的酒，韓幹曾歛債於王家，戲畫地爲人。王維奇怪他的才能，就每年送他二萬金子，使韓幹學畫，遂以成名。韓幹

在唐玄宗時，人爲供奉，韓幹畫馬，初從曹霸學習，後來自成一家。當時陳宏也以畫馬出名，詔令韓幹師他的畫，而奇怪韓幹和陳宏的作風絕不相同。後來問韓什麼緣故，韓幹答覆說：『臣自有師，陛下內廐之馬，皆臣師也。』當時詩人杜甫在『丹青引』裏也曾稱讚曹霸的這個入室弟子：

『弟子韓幹早入室，亦能畫馬窮殊相。
幹維畫肉不畫骨，忍使驊騮氣凋喪!?』

那時，內廐之馬，除中國馬以外，還有一些外國種，如沛艾馬、如唐太宗的昭陵六駿（浮彫），都肥胖碩大，筋肉豐美。韓幹自豪的說自己寫生的手腕高妙，並且打破了傳統主義，已經表示着個性發展的極致。而杜甫的評語，正是讚美他能夠『窮殊相』。所謂『畫肉不畫骨』也正是表現『驊騮』的雄壯本色。大村西崖說：『惜爲不解事之杜甫，貽以畫肉之誚耳！』（『中國美術史』，第六四頁）大村西崖的這種斷語，才眞正是『不解事』呢！

在唐代以前，美術家多尙傳統，到了唐代改變了從前的風氣，如李思訓和李昭道係父子相傳，而各自成家：閻立本和閻立德係兄弟相傳，而各立門戶。再者卽以師傅和弟子相傳，如張孝師之與吳道子和楊惠之，都可謂『靑出於藍，而勝於藍』。吳道子和楊惠之在繪畫和彫塑上，又是分道揚鑣，並駕齊驅。

山水畫到了唐代也起了很大的變化，如張彥遠所說的：『山水之變，始於吳（吳道子），成於二李（李思訓和李昭道）；樹石之狀，妙於韋偃，窮於張通，通能用紫毫禿鋒，以掌換色，中遺巧飾，外若渾成（就好像西方油畫的方法），又若王右丞（王維）之重深，楊僕（楊庭光）之奇贍，朱審之濃秀，王宰之巧密，劉商之取象，其餘作者，皆不過之。』並且，中唐以後，畫家多是專門致力於一部門的題材，不借光師承的傳統而成一家，風氣又是一變。

正是由於個性的發展，所以在作風上呈現了多樣的創造，文藝復興的美術如同千萬種奇異花并爭先恐後的盛開起來了。

第七節 中國美術上的新機運

關於中國文藝復興時期之美術興盛的事蹟在前文裏面已經敍述過了，現在總結如下：

第一，從隋代起，特別是到了唐代，工業和商業大大的發展了，說到工業的發展，首先是和工業一起的工藝美術的興盛，如漆器（漆畫和剔紅）、磁器、陶器、嵌木（木畫）、金工、玉石工、染織工等等，這些裝飾美術和繪畫與雕刻的描寫藝術在藝術上和作風上是互有

聯帶關係的，反映着當時的描寫藝術之技術和作風的趣味——外來的和原有的作風融合的應用；在描寫藝術上反映着當時的裝飾藝術，如服裝、器物等等之形狀花紋和色彩，也相當的吸收了印度的中亞細亞的和希臘的美術的形式。這正是，由於本國工商業的發展和對外貿易的發展，在這個基礎上隨着獲得的異國情調而把牠利用到融化到自己的新的美術上的徵候，可以說，沒有一個國家或民族的藝術的興盛，不是建築在它能夠吸收異國或異族的藝術的新刺激的這個條件上的。

由於工業的發展，它不能不影響到美術的工具和材料上的發展，例如，太淸宮裏，唐明皇的肖像雕刻，用的是太白山（陝西武功縣南）的白玉石；華淸宮裏老子肖像雕刻，用的是幽州的白玉石等等。精緻的毛筆和墨，粗厚如同銀版的畫絹，以及多種紙張，有麻紙、木皮紙，布紙、卵紙、蠶紙等等，卽信紙也有著名的『謝公箋』和『薛濤箋』，顏料在唐朝更完備，張彥遠這樣說過：

『齊紈吳練，冰素霧綃，精潤密緻，機杼之妙也。（唐初以前，皆用生絹。自吳道子、周昉、韓幹等後，用熱水煮半熟，再加粉槌進去，如同銀版作畫易於設色）。武陵（湖南常德）水井之丹，磨嵯（福建建陽）之沙（硃砂），越雋（四川西昌）之空靑；武昌（湖北）之扁靑（品石綠），蜀郡（四川）之鉛華（黃丹），始興（廣東曲江）之解錫（胡粉），研

汰鍊澄、深淺、輕重、精粗，林邑崐崙（馬來）之黃（雌黃），南海（廣東）之蟻鉚（紫礦造粉胭脂），雲中（山西）之鹿膠，吳中（江蘇）之鰾膠，東阿（山東）之牛膠，漆姑汁鍊煎，並爲重彩，鬱而用之。古畫不用頭綠(粗綠)大青(粗青)，取其精華　接而用之……』

所謂：『工欲善其事，必先利其器』，唐代用這樣的工具和材料，所以我認爲中國藝術在唐代正是向着正常的道路上邁步發展的時期。

第二，由於美術家和工匠的技術還沒有大大的分離，我已經說過了，從晉代戴逵起，就是畫塑兼學，到了唐代，吳道子和楊惠之也還是畫塑兼學，畫塑兼學究竟有什麼好處呢？我的意見，還不是說要美術家畫塑兼工如同意大利三大家一樣，我是說，畫塑兼工是美術工人的本色，直到現在還是那樣的工作着，它的優點，所有關於這兩種藝術的基本的技術方法本來是共通的，而也是正常的。在學習和工作的道路上，因此就宜畫塑兼工的可能。當然美術工人的傳統方法還有很多的保守的機械的等等缺點。其次是，盛唐美術家，如吳道子、周昉、韓幹等等已經獲得了文人的知識，並且和當時的文學家、藝術批評家都能夠結了些相當的藝術的『因緣』，特別是，由於唐代書法上的發展，如孫過庭的『書譜』，張懷瓘的『用筆十法』，歐陽詢的『三十六法』，張旭的『十二筆意』等等，它不能不影響到繪畫的技巧上，甚至間接的也影響到雕刻的技巧上，吳道子學習書法於張旭而特別發揮了優秀的筆法，便

是一個例子，張彥遠說：『國朝吳道子，古今獨步，前不見顧（愷之）陸（探微），後無來者，授筆法於張旭，此又知書畫用筆同矣……。』當時詩人對於繪畫的歌詠，作家對於繪畫的讚記，如杜甫之『丹青引』，『曹將軍畫馬圖引』及『戲題王宰畫山水圖歌』；元稹題張操『畫松』，白居易之『畫竹歌』等等，又如韓愈之『畫記』，柳宗元之『龍馬畫贊』，李白之『求崔山人百丈崖瀑布圖』等等，這對於繪畫也不能沒有影響，特別是，這些詩人作家對於藝術理論多有見解，例如，白居易說過：

『畫無常工，以似爲工，學無常師，以眞爲師』等等，也可以看出唐代美術的批評的風尙傾向於寫實。

第三，一般的說，唐代美術家善於創造新的題材，所謂『晉尙故實，唐尙新題』，其實，所謂『新題』，並不是絕對的現實主義，例如閻立本之『醉道圖』，在技巧上，是寫實的傾向 但是在題材上卻含有諷刺畫的意味，吳道子的『地獄變相』，雖然是佛教的宣傳畫，但是在技巧上也還是寫實的傾向。不然，老和尙不會化費壹萬兩金子聘請閻立本來工作『醉道圖』；而吳道子的『地獄變相』完成以後，洛陽的屠戶漁夫也不會『畏罪改業』了。當然，新的題材，一般的說，應該是以現實的對象作內容的，唐代從開元（七一三年）以後，張萱、周昉、韓幹、邊鸞、李昭道、王維等，就形成了這種寫實的風尙，甚至於可以說，宣傳

的藝術也同時受了描寫的影響而統同趨向於寫實的作風。宣傳佛教的藝術脫離了印度的樣本，再也不像六朝的那種樣子了，題材的範圍擴大了，如同「醉道圖」和「地獄變相」那樣的命題，形式也是民族的了，雕塑和繪畫都是寫實的作風，甚至於佛像也迎合着唐朝貴族的風尙，如韓愈所描寫的「曲眉豐頰」，改變了印度人的面貌。

「唐尙新題」，在新的題目下面是不是也描寫歷史的「故實」呢？——唐代也還有不少的歷史的人物畫，而那些歷史的人物畫，多半是新的創作而不是模仿古人畫稿，所以不妨還可以稱作「新題」的，這就是唐代美術家的創作精神。但是，錯誤和缺點是不是有呢？——有的是，例如張彥遠的批判：「若論衣服、車輿、士風、人物，年代各異，南北有殊，觀畫之宜，在乎詳審。只如吳道畫「仲由」便帶木劍；閻令公（立德）畫昭君已着幞帽；殊知木劍創於晉代，幞帽興於國朝，舉此凡例，畫之一病也……」

不能忘記，那些「新題」的創作，不論歷史的故實和現實的對象，那些內容，除了是描寫自然界之山水，花鳥以外，便多是描寫帝王，后妃，皇親貴族，封建軍閥和地主的生活及他們愛好的題材，如教鸚鵡、鬥鷄、繫梧桐、射馬、夜遊、出浴、焚香、烹茶、吹簫、鼓琴、憑欄、覽照等等，其次是民間風俗如樂社、鬥牛等等，又其次就是描寫外國人，如印度人、中亞細亞人和東西各國的人，而這些美術品，大部份是爲了封建階級的娛樂和裝飾，無疑

義的唐代是封建主義的貴族官僚的美術的燦爛時代。

第四，然而爲什麼魯迅還說『唐人大有朝氣』呢？在歷代文物和文獻上來考察，唐代是有『朝氣』的。就美術上說，唐代的著名畫家，就有四百人之譜；宋代『宣和畫譜』所載自閻立德以下百七十七家，畫蹟一千一百八十六件，寺觀壁畫之盛，以唐爲極。只就藝術家及其作品之數量上看，就可以稱得起是有『朝氣』的時代了。在就質量上說，唐代美術家個性的作風的發展，和學派的確立，特別是新的民族藝術的建立，這幾點就更足以證明唐代是有『朝氣』的時代。其次，我再提出一個關於美術家的故事，如以辯證法唯物論的觀點去了解也不是沒有意思的。閻立本嘗至荆州，得張僧繇畫，初猶未解曰：定虛得名耳。明日又往，曰：猶是近代佳手，明日又往，曰：名下定無虛士，十月不去，寢臥其下對之。

自從美術史上產生了王維（佛名『摩詰』）以後，不消說，在中國美術史上產生了類乎自然主義的藝術理論，他的創作和理論在中國美術上，特別在中國山水畫上，給了很大的影響，當然，自然主義的藝術還不是現實主義的，是我們現代不需要的作風，但是，我們只就美術史發展的眼光去看，特別在美術的技巧上講，它是有價值的，王維的創作，不只是『詩中有畫，畫中有詩』，而且優秀的筆調，逼眞的色彩，輕描淡寫的取景以及畫面上的空氣等等，也出現了，難道說這是偶然的嗎？——不是的，當然，有人可以答覆，說是這是由於王

摩詰的宇宙觀的關係，他的哲學的出發點，是受了佛教『禪宗』的影響的，提到這個『禪宗』和由什麼『東方精神』出發的藝術理論，它只能催人入眠，引起沉沉的『暮氣』來，那裏還能夠談得到『朝氣』不『朝氣』呢！問題的提出，却在乎另一方面，由於他不滿意當時的政治機構，反抗呢却又反抗不了，雖然他曾參加過安祿山叛變皇帝的起義。因此，從這個內在矛盾的出發，他就逃避現實的社會生活而躲到大自然的懷抱裏去。皈依『禪宗』以求麻醉自我，描寫自然却得很大的成功，他的創作內容是可以拋棄了的，只就他的技巧上來估計，它是空前的和新的民族藝術的技巧，而這種技巧影響到後來繪畫藝術上却也不小。那麼，諸如此類，魯迅說，『唐人大有「朝氣」』，可見是正確的。

第七章 『朱門酒肉臭』底餘韻

——五代(九〇七——九五九年)——

第一節 從『竹枝』到『花間』

蜀、趙崇祚把五代詩人自溫庭筠至張泌的新體詩(『詞』),編成了一個集子叫作『花間集』(十卷),那種婉膩嬈麗的新體詩,不只是可以朗誦,而且是多半是配合上樂譜可以唱歌的詩歌。傳說,這種新體詩是從李白用外來的樂譜的填詞如『菩薩蠻』和『憶秦娥』等等長短句開始了的。這類絕妙好詞,在唐末就通行起來了,到了五代,差不多就佔據了五言、七言的古風和律詩的地位了。五言、七言的古風和律詩等經過齊到了唐代是大盛的時代,爲什麼到了五代又盛行起『詞』來呢?——藝術形式的新陳代謝,絕不是偶然的。它的理由,我以爲,只便於上口朗誦的詩體,不一定就配合上樂譜去歌唱,但只便於不懂得樂理的文人去寫作,甚至於像白居易的近乎白話的詩,總歸是『有井水處』都能朗誦而已。如果要配合樂譜去歌唱,那就需要句子更有變化些,口語更要通俗化些,就如同民間流行的『竹枝

詞』、『柳枝詞』那樣子，至於要把歌詞弄得更有變化些，甚至於爲了需要配合上新吸收外來的異族的樂譜，主要的是新創作的調子，那就更需要詩體的變化了。

魯迅說過：『士大夫是要常奪取民間的東西的。將竹枝詞改成文言，將小家碧玉作爲姨太太，但一沾他們的手，這東西跟着他滅亡。他們將他從俗衆中提出，罩上玻璃罩，做起紫檀架子來，教他用多數人聽不懂的話……。』（『花邊文學』）他的這種看法是正確的。然而還有一點；士大夫之奪取民間的東西以外，那就不只是限於本民族的舊東西，而且也能奪取外來的異族的民間的東西如『菩薩蠻』之類的東西。並且，聰明的士大夫爲了更適於封建階級的需要更迎合他們的趣味而更加的有變化些，或者所謂更創造些，關於人民懂不懂就可以不管，卽令能夠使人民懂得，其實也正適合了他們的目的，因爲內容上是不變的，是一貫的適合於統治階級的利益，藝術體裁的變革，在封建時代，反正是必須通過統治者的手的。不然它就不能存在，卽令存在也不會長久的。比方說，唐明皇不只有個作曲家李龜年，而且還可以命令李白去寫一些什麼『桂殿秋』和『清平調』之類的歌詞。這種『後庭花』的藝術，並不能只鎖在『大內』以內，它也能夠隨着從唐朝興起的所謂『飛錢』甚至隨着軍書或飛箭如同燕子一般飛到王家謝家的堂前，而且，也能『飛入尋常百姓家』。在唐代，還是節度使，大地主、大腹賈的時代，到了五代，年頭改變了樣子了，在五十三年中間，前前後後跑

出了好幾個大皇帝，中央集權的力量崩潰了，國家增加了，從前講求的什麼格律不格律也可以隨着這些新的需要打破了。看吧：『慶賀昇平』的藝術就如同烽火一樣的在燃燒起來了。

朱全忠自稱皇帝以後，他的宰相于兢就是一個『花間體』畫家，于兢幼年時代看見了學舍前花欄中的牡丹盛開，他就時時去寫生，畫得很像，天天去畫，後來就成了牡丹和蝴蝶的專家了。但是，當他作了宰相以後，就除非奉令不能再隨意作畫了。

朱全忠皇帝的女壻，駙馬趙嵒也是一名畫家而且精於鑑賞，當時的畫家胡翼和王殷作了他的食客，在他的府上專門批判畫的優劣，所以，當時的人們把他的府上叫作『趙家選畫場』，那就和一家古董店差不多少。我推想，趙駙馬老爺就是作古董買賣的，因爲，在後梁末帝時候，這位老駙馬爺作了『戶部尚書租庸使』。古董買賣正和他的職業相稱，可以說除了官家的買賣以外，這是他的副業。趙駙馬爺善畫人物和馬。他的兩個助手，王殷也善畫人物，特別是善畫外國人物，有『遊春士女圖』和『織貢圖』等畫，胡翼又是一個臨古畫的專家，有『秦樓』和『吳宮』等圖。並且，他們又常常於批評之後，就把圖畫上的劣點用水刷把它塗去。過去，畫史上說都不說這是一家古董商，怕侮辱了他們的高雅似的。實際上是向貴族屋主作投機買賣的。

南唐地據江南，各地畫家相繼而到。在李中主（李璟，九一六——九六一）時，大保五

年元旦，大雪，中主命令太弟以下，登樓張宴作詩並作畫，當時，高沖古畫御容，朱澄畫樓閣宮殿，周文矩畫侍臣法部絲竹，董源畫雪竹寒林，徐崇嗣畫池沼禽魚，所謂「曲盡一時之妙」。

南唐李後主（李煜，九三六——九七七），是著名的詩人、書法家和畫家，他的書法作顫筆，樛曲之狀，遒勁如寒松霜竹，叫作「金錯刀」。畫風「淸爽不凡」，別成一格。相傳，他的墨竹，自根至梢，一一鈎勒，叫作「鐵鈎鎖」。他自己說過：「只有柳公權才有這種筆法」。

南唐的王公貴族中還有李景道和李景遊等畫家。李景道畫過「會友圖」，描寫當時貴族們宴會的情形。

蜀主王衍和後蜀主孟昶都是詩人和美術的愛好者。吳越王錢鏐也善畫幾筆墨竹，他的本家錢仁熙和錢侯等也都是貴族畫家。而且在西蜀和吳越也都收養了很多的美術家。

這些都是當時貴族的美術家，他們的生活是「花天酒地」，就如同李後主在他的詞「浣溪紗」裏所歌唱的：

「紅日已高三丈透，金鑪次第添香獸。

紅錦地衣隨步皺。佳人舞點金釵溜。

酒惡時拈花蕊嗅，別殿遙聞簫鼓奏。」

直到他被趙匡胤囚禁起來的時候，還夢想着那種所謂『黃金時代』的生活呢，如『憶江南』：

『多少恨，昨夜夢魂中，還似舊時遊上苑，車如流水馬如龍，花月正春風。』

由於皇帝和貴族對於『花間體』的藝術的愛好和獎勵，在美術上也形成了佳人才子的『花間體』，這種『花間體』的內容是『風、花、雪、月』；作風是『婉、膩、艷、麗』。這就是後來頹廢派美術家們的前輩，也就是『鴛鴦蝴蝶派』的正統祖師了。

第二節　花香鳥語底畫院內外

在文學上盛行了『婉膩艷麗』的風格，在美術上也同樣，這種『婉膩艷麗』的風格不只是盛行於畫院之內，而同時也影響到畫院以外。因此，在這種風氣下面，發達了花鳥畫，並且人物畫也受了這種作風的影響，甚至宗教畫也受了影響。特別是花鳥畫在五十三年中間，創立了兩個學派，也就是兩種作法：

第一，『沒骨法』——因為在五代以前，畫花果的方法，都是用厚重的色彩暈染出來

的；畫家徐熙用淡墨先畫枝葉蕊萼，然後再加輕淡的水彩，所以比較從前的生動、活潑，所謂「沒骨渲染，旨趣輕淡」這一派是徐熙創造出來的，所以也叫作「徐體」。

徐熙——南唐，鍾陵人，江南名族，畢生都在南唐作官。他善於寫生，凡花卉、蔬果、禽虫之類，多遊山林園圃以寫其狀，雖蔬菜莖苗，也入畫面。用意出古人之外。夏文彥批評他說：「現在畫花卉，往往用暈淡法作成，只有徐熙用淡墨描寫枝葉蕊萼，然後賦色。所以骨氣風神爲古今絕筆。」又說：「黃筌之畫神而不妙；趙昌之畫，妙而不神，兼二者一洗而空之，其爲徐熙。」徐熙不在南唐畫院，到了宋朝，他的三個兒子徐崇嗣、徐崇勳、徐崇矩都發揮了他的畫法，後來又參加了黃筌派的畫法，他們自己叫作「沒骨法」以與「黃體」相對抗，直到北宋時代。

「國初江南布衣徐熙，僞蜀翰林待招黃筌皆以善畫著名，尤長於花竹。蜀平，黃筌並子居寶、居寀及弟維亮皆隸翰林圖畫院，擅名一時。其後江南平，徐熙至京師，送圖畫院品其畫格，諸黃畫花，妙在賦色，用筆極纖細而不見墨蹟，但以輕色染成，謂之「寫生」。徐熙以墨筆畫之，殊草草，略施丹粉而已，神氣迥出，別有生動之意，黃筌惡其軋己，謂其粗惡，不入格罷之。徐熙之子乃效諸黃之體，更不用墨筆，直以彩色圖之，謂之「沒骨」，圖工與諸黃不相上下。筌等不復能瑕疵，遂得齒院品，其氣韻皆不及熙遠甚。」（北宋沈括

「夢溪筆談」卷十七「書畫」第六頁第七頁）

第二，「鈎勒法」——先行鈎勒，後塡色彩，與「沒骨法」絕然不同。這種畫法爲後蜀翰林圖畫院黃筌所創立，叫作「黃體」，所謂鈎勒塡彩，旨趣濃豔」。

黃筌——成都人。幼年時代有繪畫天才。靑年時採各名家的優點，脫去了他們的格律，自成一家。當畫家刁處到成都的時候，教給他畫竹、石、花、雀的方法。後來，他又學習了滕昌祐的花竹，李昇的山水、松石，薛稷的鶴，孫位的龍水。在後蜀作翰林待招，當時，淮南通聘，信幣中有生鶴文雙，蜀主命令他在偏殿壁上寫生；黃筌把那些生鶴的姿態、警露、啄苔、理毛、整羽、唳天、翹足，一一在壁畫上描寫出來，比活的還要精彩活潑，往往能把生鶴引誘到畫前面。蜀主嘆賞，把那個偏殿命名爲「六鶴殿」。又，蜀主新建築了「八卦殿」，又命黃筌去作壁畫，畫成四時花竹，和兎雉鳥雀。那年冬天，五坊使臣在「八卦殿」進貢；正在進了一隻白鷹的時候，那隻白鷹誤認殿裏殿壁上的雉鳥爲眞的，有好幾次舉出雙翅想飛上去攫它。蜀主對於這件事情非常讚嘆，命令了翰林學士歐陽炯寫了「壁畫奇異記」以表揚他。他的兒子黃居寶、黃居室和後蜀翰林招待黃居宲都是家傳的花鳥畫好手。黃居宲在宋代也入了畫院。在當時起了「模範的」作用。直到了宋代花鳥畫家崔白、崔慤、吳元瑜等出來，才轉變了「黃體」「鈎勒法」的作風。

以上，徐派和黃派雖然是當時的兩大宗派，而也是由於當時花鳥畫盛行所產生的結果。

第三，滕昌祐——吳人，隨唐僖宗（八七四——八八八年）入蜀。在前蜀時代，不婚不宦，專致力於書畫。其初學畫無師，以似為工。所畫草虫，叫作『點畫』，類乎唐代陸杲一派。畫花卉隨類賦彩，類乎唐代邊鸞一派。

第四，『李夫人』——蜀人，文學和書畫兼長。南唐郭崇韜將軍伐蜀，被俘虜作了他的夫人。悒悒不樂，日夕獨坐窗前，見竹影婆娑，就用墨在窗紙上描畫，白天看見這畫，很是生動有趣。當時畫家們隨着模仿這種作法，後來竟然成了風氣，叫作『墨竹』。

這種『墨竹』，花鳥畫家多能畫它。到了宋代，更是發展，題材擴大成為『梅蘭竹菊』，所謂『四君子之入畫』的張本便開始於李夫人的『墨竹』。並且，在技巧上，從『墨竹』影響到花鳥的『沒骨法』的創立，後來又變為水墨的『墨戲』，養成了文人畫的風氣，影響到所有繪畫的部門。這是當時悒悒不樂的李夫人所夢想不到的吧。

第五，其它以花鳥畫著名之畫家很多，如在南唐，梅行思工畫鬥雞；郭乾暉工鷙鳥；楊暉工魚。在吳越，有羅塞翁之羊；程凝之鶴；史瓊之雉兔，等等。

除非是在『狐虎的跋扈和雉兔的偷生』的情形之下，畫家們那裏能夠有這樣的『閑情逸緻』呢。

第三節 鳥瞰下的山水

五代的山水畫，以後梁之荊浩和關同，前蜀之李昇為代表畫家。

荊浩——沁川人，隱於太行山之洪谷，自號洪谷子。畫山水，往往上突巍峯，下瞰窮谷。又善作『雲中山頂』，作風雄渾。他說：『吳道子有筆而無墨，項容有墨而無筆，我當取二家之所長，成一家之體。』著作有『筆法記』和『山水訣』，對於山水畫法很有發揮。

關仝——長安人。初學荊浩，刻意力學，有『出藍』之美。中年精進，間而摹仿王維筆法。喜作秋山、寒林、村居、野渡、漁市、山驛。使觀者悠悠然如在灞橋風雪中。用筆簡潔而氣勢雄壯，取景少而意味長。但是，他不工人物，得意之作必讓胡翼添補人物。

李昇——成都人。幼年時代有繪畫天才，不從師授。初得唐代張璪山水一軸，玩了幾天，扔去，說是『還不盡妙』！後來，自己創造一個作風，描寫蜀地山水，在精細中有氣韻。精細如李思訓，秀緻如王維。蜀人送他一個綽號叫『李小將軍』。

荊浩在『筆法記』上說：『太行山有洪谷，其間數畝之田，吾常自耕而食之。』卽令他是一個自耕農，也還是一個亂世的隱士，皈依着老子的哲學，陶醉在大自然的懷抱裏。其它

如西蜀趙德玄父子的亭、台、樓、閣，則是承繼了唐代二李的遺風；吳越張質之田家風景和人物是承繼了唐代韓滉一派的題材。他們在山水畫上眞是所謂『承前啓後』的接受了前人的優點，而開發了宋代山水畫發展的道路。

第四節 『花間體』的遺香

在花間體的婉膩靡麗穠的作風發展之下，繪畫也還是同樣的風格。所謂細密精雅的風格。主要的它是向着裝飾的作風走去，然而一般的還未離開寫實的傾向。後蜀歐陽炯說過：『六法之內，惟形似，氣韻二者爲先，有氣韻而無形式，則質勝於文；有形式而無氣韻，則華而不實。』這是那時代批評家一般的觀點。

人物畫畫家有南唐畫院待詔周文矩（建康句容人），多描寫貴族生活的題材，貴婦女人物得所謂『閨閣』的姿態，畫服飾器用、鏤金、佩玉，以裝飾風出之。上承唐之張萱和周昉，下啓宋之蘇漢臣。周文矩的作品『宮女圖』，宮女置玉笛於腰間帶中，自己看着自己的指甲，情意凝竚，表現如有所思的樣子。他的『高僧試筆圖』，一僧濡臂揮筆，旁觀數士人咨嗟嘖嘖，那聲音似乎可以聽得。他的『兜率宮內慈氏像』本出自佛教經典。意思是『五慾

天宮之彌勒菩薩」。據說，菩薩像在印度還是男子像，到了中國却變成女子像了。——在周文矩這件作品上，就畫出一些中國的女性的神氣。而且，在衣摺和石頭的陰影上却也傾向寫生，甚至花瓶、如意之類，描寫的也還都像實物。如果把這件作品和在燉煌發現之「千手觀音」、「地藏菩薩」等畫作一比較，燉煌這物除正畫以下之附屬部份際有中國式之貴族底善男善女以外，其正畫完全爲印度原本。觀音、菩薩像類似印度之青年男子，且佛光及盤足疊手之狀，都爲周文矩之菩薩像所沒有。由此可見，周文矩作品對於印度原作已經大有變化，可以說，他是純粹的根據着中國傳說中的和想像中的菩薩描寫出來的。他的菩薩像，和中國的宮女、尼姑毫無差別。正適合於中國的封建者的口胃。又，周文矩所作之嬰兒畫，也開了宋代嬰兒畫專門題材的先聲。當時，杜霄學會了周文矩的作風，也畫了一些貴族婦女的生活如穢軒、撲蝶之類的題材。

五代壁畫與彫塑，大爲衰落。這種原因，不難推知。一則，在五代前後有十國之多，戰爭頻繁，各小國沒有很大的可能去接佛崇道；二則，卽是在宗教美術上也把崇拜的對象看作擺設兒似的僅只是爲了點綴「太平」。因此：

第一，宗教的宣傳畫，不很注意宗教經典上的故事的描寫而變成技巧上的形式主義者。——例如南唐曹仲亥作建業佛寺壁畫，畫了八年還沒有完成，李後主嫌他畫得太遲，就命令

周文矩去調查他的工作，據說，綿密爲當時第一，又遲一年才完成了。

第二，宗教的故事畫作者既然稀少，而羅漢像與鐘馗像却大盛起來。例如，黃筌有改正吳道子的畫稿『鍾馗』的遺事（變食指爲拇指以抉鬼眼）；後梁有專以畫羅漢著名的畫家如『李羅漢』，人家把畫家的真名字都給忘了，而人人都知道姓李的是畫羅漢的專家。蜀之禪月大師（貫休）畫羅漢像有名，所謂『龐眉大目，朵頤隆鼻，胡貌梵相，曲盡其妙』。這一定是印度和尚的寫眞。

第三，壁畫題材，由於裝飾性勝過了宣傳性，因而，除少數的鬼神像以外，畫家把山水、人物和花鳥也擴充到壁畫上。當然，當時宮殿畫中的也還是畫着封建的歷史故事和貴族人物；其它爲從前所沒有的，是：黃筌曾畫『六鶴』於蜀殿。在寺觀中，有：姜道隱於淨衆寺作山水松石；李昇於聖壽寺作『蜀中山水』；釋德符於後梁相國寺灋頂院畫松柏，等等。

五代建築的樣式，也改變了隋唐雄渾的樣式而爲秀麗的姿態。如後晉祐國寺之鐵塔（九三九年建，在開封），吳越王錢俶所建立之雷峯塔（一九二五倒塌了。在杭州）和保俶塔（在杭州），以及南唐改建之棲霞寺舍利塔，基壇上有生動的浮彫，描寫釋迦牟尼八相（在南京）。

五代彫刻乃唐代作風之餘波，在河南、河北、四川等地多有五代之磨崖像。吳越領土中

據有楊惠之的故鄉，吳越王錢俶時代在靈隱寺、飛來峯、石屋洞等處所造之磨崖羅漢像和菩薩像，活潑、生動，直接的受了楊惠之作風的影響。

中國瓷器，到了五代，在美術上才開始考究，製造方法，漸有進步。如著名之『秘色窯』（越州）所產青瓷，專供御用。後周之『柴窯』（在鄭州，周世宗姓柴，以姓名命其官窯）所產之『雨過天青』的青瓷，色青如天，明亮如鏡，薄度如紙，叩之聲如磬（除天青色以外，還有蝦青、豆青、豆綠等色）。其它工藝品如南唐之織錦和澄紙。西蜀之綃等都有相當的發展。這些，無疑的都僅只是唐代奢華的貴族文明底餘波。

第八章 從小擺設兒到理學又從理學到四君子

——宋（九六〇——一二七六年）——

第一節 宋代工藝美術底發達

根據『宋史』『地理誌』所載：貢品中大部份是手工業生產品。而且，手工業生產品中，最重要的是衣服工業、席、氈、瓷器、漆器、紙、墨、燭，等等。而專門的手工業更使成工業進步的如苧的原料手工業與苧布手工業分開了；而同一絲織品中有無數相異的如方紋綾、大花綾、越綾等；同一物品，貢品又有不同的各州，這足見京代手工業是普遍於全國了。

宋代西湖老人『繁勝錄』載：京都（杭州）有四百四十三行；其中如象牙玳瑁市、絲錦市、生帛市、衣絹市、花朵市、銀朱綵色市、金漆桌凳市，等等。足以證明京城的商業是相當繁榮的。

宋代有很多的國營工廠，如在京城之『玉院』和『官窯』，在蜀之『錦院』。並且，政

府在蘇州——杭州設立了『官局』，僱傭工匠數千人，督造織繡、牙角、雕玉、金銀彫刻之工藝。除官營的工廠以外，還有民營的『民窯』的瓷器和其它工廠等等。工藝是發達起來了。

這些手工業生產的銷售出路，一部份是爲了『御用』的貢品；一部份是宋朝自送給遼、夏、金三國政府的禮物；此外，還輸出到大食（阿拉伯）、印度、高麗以及日本等國。但是，主要的還是銷售給中國國內南北各民族的封建地主階級。

由於大量的手工業的發達，同時，也由於美術玩賞化的影響，因而，就更需要工藝在質量上的發展和裝飾藝術上的進步。這些工藝品，實際上就是貴族的奢侈品，具體的給它一個名稱，這就是俗話所說的『小擺設兒』。

（1）刻玉

宋朝『玉院』作禮器、裝飾玩物之類，如：模仿周代和漢代之六瑞六器。

在印璽下刻有獅子、蟠螭、天祿、辟邪等紐的玉器。

刻有兒童、辟邪、蟾蜍、龜、魚、蟠螭、馬、牛、羊、犬、猿、鹿和花果等之書鎮。

玉刻的杖頭、壓尺、笛管、鳳釵、簪珥、縧環、盃盂等等。

「巧色玉」，又叫作「取用材料」，簡稱「取材」。由玉院開始製造，巧妙的就玉材的色彩，而施以相當的彫刻。如：利用玉的白色部份作人物身體，利用曲線和斑點作衣褶，黑色作頭髮。又有黑頭、黃胸、渾白雙翅的蝴蝶。巧妙的利用玉的自然形狀和色彩，作出各種玩物。

（2）刻木、刻竹和刻石等

宋眞宗時「技巧夫人」（皇帝賜名）嚴氏彫木極妙，曾用檀香木造瑞蓮山，龕門設花綱石之中，透彫五百羅漢及其侍者，刻劃精細。

高宗時，著名的彫竹家詹成刻宮室、山水、人物、花鳥於竹材，纖毫都備，玲瓏活潑。

高宗時，王劉九用各種石頭刻壽星、呂洞賓、觀音、彌勒等，有似談似笑的表情和生動如生的姿態。

宋代遺物中，又有在螺殼中刻觀音菩薩、羅漢像，刻山水和樹木山石等景物的。刻人物之毛髮和衣褶如繪畫中之遊絲描。又有在牙版上和牙籤上刻一些很細致的風景的，技妙的精細，眞可以稱得「鬼斧神工」。

（3）漆器

宋代的『剔紅』最美，器具有盒子盤匣之類。塗朱漆於木胎之上，重至數十層，於其上刻人物、樓台、花草等。和宋代之『印板刻』不同，也不像明清『剔紅』之稜角鋒芒過於尖銳。宋代刀法藏鋒，清楚，圓滑，纖細，精緻，而花紋隱起。宮中御器，有金胎，銀胎，和錫胎之剔紅，上塗朱漆，刻出花紋露出胎底。『錦文』器內不塗漆，漆也不限定朱紅。『蠟地』塗黃漆於底，上塗朱漆，刻成紅花黃底。又有以五色漆爲胎，由彫刻之深淺，現出各種顏色，如紅花綠葉黃心和黑石等。又有朱地黑面。刻成錦地壓花。

（4）瓷器

由中國發明而又傳到東西各國。最先傳入波斯，由波斯又傳到西方各國。俄文瓷器爲"Фарфор"係從波斯文的譯音。英文叫作"Porcelain"，或者"China ware"，法文也叫作"Porcelaine"，在『史記』上，說秦代阿房宮『砌磁北門』；但是，直到現在，還沒有見漢窯出土。唐窯有本色的瓷器，而質地粗糙，火候很大。五代後周之柴窯，雖然已很精緻，而產量很少，現存的也很少。宋窯在數量的發展上，瓷器之製造方面和在質量上的進步上，或

了空前的現象。遺物很多，足供研究。

定窯（在河北定縣），以白瓷爲主。也叫作『北定』。政和（一一一一——一一一七）宣和（一一一九——一一二五）年間所造的，質薄，體輕，土細，色白。釉以像淚痕的爲最上。分兩種：一種是『光素』；另一種，在釉下瓷胎上裝飾有各種花紋如牡丹、萱草、鳳凰、蟠螭等，是用『畫花』、『印花』、『堆花』和『凸花』等方法作成的。最好的是白色，次一等的是黃色，又有紫色的叫作『紫定』，黑色的叫作『黑定』。凡彝爐、鼎爐、尊、觚等爲官造的御器。

其它，吉州窯（在江西廬陵縣永和鎮）仿定窯製造白色和紫色的瓷器。磁州窯（在河北磁縣）仿定窯製造畫花，凸花，墨花底白色瓷。黑釉行世很廣。霍州窯（在山西平陽縣），也仿定窯。南宋時期，在景德鎮仿造定窯瓷器叫作『南定』，又叫作『粉定』，以區別北宋時期的『北定』即『定窯』。

汝窯（在河南汝縣），北宋時期，因『定窯』白瓷有光芒，所以又建設了這個『青器窯』，以淡青色爲主，釉厚，光潤。以沒有蟹爪紋的開片爲最好。最淡的青色叫作『卵白』，稍濃的叫作『天青』，也有微黃的豆青，蝦青，和茶葉末色。不上釉的叫作『銅色』，色如羊肝。眞正的『汝窯』，在瓷器下面有芝麻花大小的掙釘很多，就是證驗。

又，耀州窯（在陝西），仿汝窯製造青瓷。

官窯，北宋大觀（一一〇七——一一一〇）政和（一一一一——一一一七）年間在開封燒有青瓷，器薄，釉薄如紙。當時講究月白色、粉青色、大綠色等。後世以粉青爲最好，淡白次之，細碎紋又次之。釉斑以鱔魚色爲最上，墨色次之。當時御用上品，有鼎、爐、葱管、空足、冲耳、乳爐、貫耳、壺瓶、耳壺彝等。此外，又有仿古代銅器而製造的瓷器。又有筆筒、筆架、水中丞、雙桃、臥瓜、茄子、硯滴、四角的或八角的印色池等，這些，都是好瓷器。

南宋在杭州修內司，所建設之官窯，又叫內窯，在杭州鳳凰山，因瓷土是紫色，所以，把那瓷器叫作「紫口鐵足」。又，在杭州郊壇下所建設之「新窯」，又稱作「官窯」比較內窯好些，但是，南宋官窯比較北宋官窯差些。

哥窯和弟窯，爲民窯之最名者（都在浙江龍泉縣）。兄章生一所燒的叫作「哥窯」或「琉田窯」，似官窯而稍微差些。淡白色的叫作米色，稍濃的叫作豆綠。斷紋好像魚子。又有所謂「百圾碎」的，好像有無數的裂紋的樣子。所燒的「紫口鐵足」也很多。弟章生二所燒的叫「弟窯」，又稱「章窯」，又稱「龍泉窯」，有粉青，翠青兩色。沒有斷紋。沒有上釉的如瓦屑，呈赭色。樣式以瓢甁，葵花，菱盤等爲最好。

均窯成立於宋初之均州（河南禹縣）。釉色的變化很多；有：硃砂紅，鸚哥綠（蔥翠青），天藍，茄皮紫，墨黑等色。以色純的爲上品。又有豬肝紅，火裹紅，青綠色錯雜如鼻涕垂下底樣子，以及蚯蚓走泥紋等品。火候欠足，但是，很美麗。釉厚如堆蠟淚，釉裏往往有兔絲紋和蟹瓜紋。沒有釉的地方呈羊肝色。

又廣窯（在廣東肇慶）仿均窯製天藍色等瓷器。

建窯（在福建德化縣）製造紫黑、烏泥、黃兔斑、滴珠等雜器。

高麗自後梁至明初（約九一八——一三九一年）在康津仿定窯、磁州窯製造凸花及墨花的白瓷，後又燒細花紋相嵌之一種青瓷等。並且，仿建窯燒油滴玳皮盞和鷓手的天目等。

（5）絲織品

從漢代起，就有了輸出到西方的絲路。希臘文的 Σηρ, Σηρες 和 Σηρικόν，拉丁文的 Sericum，都是從中文的絲字音(S)譜譯的變音。

四世紀初，南朝蕭梁時，適當東羅馬 Tustininus 二世，有波斯傳教師到中國傳教，歸國時用空拐杖帶了蠶卵到東羅馬之君士坦丁，蠶卵孵化繁殖起來，又由東羅馬傳到希臘，希臘遂成歐洲產蠶的地域。唐代，中國商人與大食（東羅馬之阿拉伯）交通，高仙芝西征大

食，兵敗被俘虜，同行者有杜環作「行記」，說：在大食時曾見中國工匠數人，畫匠有京兆人樊淑、劉泚；織工有河東人樂儇、呂禮等。這是中國繪畫和織染藝術傳入西方的史實。

到了宋代，中國的染織藝術就更發達起來。國家的染織工廠多在蘇州和杭州，在成都也建立了兩個錦院：轉運司錦院，茶馬司錦院，設置監官，專門織造。在此種藝術上有可注意者兩點：

第一點，宋代的織物圖案比較唐代大大的發展了。直到近代，畫工還保有很多的宋錦圖案底傳統而應用到其它的裝飾圖案上。宋錦圖案之種類甚多，如：如意牡丹、穿花鳳、天馬、百花孔雀、櫻桃、六金魚等名稱，約在五十種以上。內宮審畫裝璜底錦，用簟文、紅色黃色的霞雲鸞、紫鸞鵲曲水、荷花、團花、方勝、偏地雜花、偏地翔鸞、偏地芙蓉等各種錦，近代畫工在「樣子房」裏的工作，也還保守着這種樣式，如蘇式彩畫中的名稱：錦上添花、百福流雲、年年如意、福祿綿綿、春光明媚、花草方心，以及仙鶴、葡萄、百蝶、壽字團等等（揚州畫舫錄），這些圖案畫，多取名同音的吉祥的具體的含有慶祝意義的文字。

第二點，由唐代的「織錦」（又名「織成錦」），發展到宋代的「剋絲」，不只像唐代的規則的圖案的文樣了。而且兼織圖畫如北宋著名畫家崔白的花鳥。這種剋絲，圖樣很大，粗筆道，絲紋也是粗細雜用，也有織成斜紋的。定州織的最爲精巧，南宋以後，樓閣山水等

等圖樣都很緊密，用絲也很細勻。並且，把這些刻絲圖畫，裝璜成挂軸，這種遺物有用作名畫卷册底引首的。高宗時，雲間（江蘇松江）織錦專家朱克柔，製作極佳，爲後代人很難能趕上的藝術。

又，宋代刺繡，針線細密，配色精妙。山水樓閣人物花鳥，宛然圖畫。實開近代湘繡顧繡的先聲。由此可見，宋代美術玩賞化的發達也反映在工藝美術上了。

第二節　理學與宋代美術之關係

隨着商業資本和高利貸資本的發達，數學也發達了。宋代刊行了許多的數學書。數學是自然科學的基礎。自然科學在宋代是不是大大的給開拓出來了呢？——沒有。因爲商業資本並沒有能夠化成產業的資產階級，它還受着封建官僚的國家制度的阻礙。封建國家的官僚們爲了解決封建制度內部潛伏着的矛盾，不能不用封建主義的哲學來強化他們的統治。這之下，產生了所謂「理學」。理學是老子莊子的思想孔子的思想和佛教的思想混雜在一起的唯心主義的哲學。濂派周敦頤，以自然爲主；洛派程顥，以性爲至善，人在復其本性，程頤倡理性合一之說，以格物爲始基，以仁道爲總歸；關派張載主張知天知性；閩派朱熹主張立

志，知性主敬，窮理，力行。一般的傾向是抱有自由探求道路的精神而各自立新說。理學集大成的朱子，對『大學』裏的『致知在格物』一句定義的註解：『致，推極也。知，猶識也。推吾之知識欲其所知無不盡也；格，至也。物，猶事也。窮至事物之理，欲其極處無不至也。』他把『致知』和『格物』分別開來單獨存在，並且，把它並行的列在他的學說的綱領之中，但是，他的學說是不是注重『格物』呢？——沒有。並且，始終是以『居敬窮理』底唯心主義的觀點作爲認識宇宙的基礎。本來，『致知在格物』的意義，應該解釋作『要想得到透澈的知識，就在於去透澈的研究客觀的事物』。顯然的，朱子對於儒家的某些唯物主義傾向的成份而加以曲解了。這就是理學的一般傾向之所在。

宋代理學各派的發達，它和刻書風氣的盛行是互有直接的關係的。由於刻書的發達，因而也發達了木刻的藝術，關於木刻有可注意的幾點：

第一，中國的木刻，從開始直到近代還是刻和畫分工，木刻屬於刻工的工作，和畫工的工作是分開的。到了現在，中國的木刻家已把這兩種工作合一起來。

第二，木刻的發明，同時，也就是印刷術的發明，在燉煌千佛洞發見的佛像印本，當刊於五代之末，宋初施以色彩。中國木刻發源於佛教宣傳之佛像和佛經的印刷。宋太祖曾勅令在益州自開寶四年（九七一年）到太平興國八年（九三八年）其刻『大藏』五千零四十八

卷。南宋版之『大藏』計有兩三種，完全本現在還有存在的。大藏却都是折疊卷子。

第三，由於佛經印刷之盛行，同時，刻書底風氣也很興盛，關於經、史、子、集的書籍也刻了許多，宋版的書籍現在還存在的如周易、尚書、春秋、三傳、史記、漢書、通鑑、杜工部集等等，文字工整，點畫無訛，足爲校對俗本的標準。宋版書法分肥瘦二體，肥的如顏眞鄭禮，瘦的如歐陽詢體。以南宋杭州刻版爲最名貴，蜀版次之，福建版再次之。開始有線裝書底形式。

第四，木刻圖畫，宋代也還發達：皇祐元年（一〇四九年）命令高克明畫『三朝盛德』（歷史故事）及『三朝訓鑒圖』（十卷）刻版印行。嘉祐八年（一〇六三年）刻印顧愷之畫『列女傳』（八卷）。崇寧二年（一一〇三年）刻印將作少監李誡（李明仲）之『營造法式』（並圖樣）（二十卷）。乾道元年（一一六五年）刻印楊甲之『六經圖』（六卷）。淳熙二年（一一七五年）刻印宇文周時聶宋義之『三禮圖』（二十卷）。嘉定三年（一二一〇）刻印樓璹之『耕織圖』（耕圖二十一，織圖二十四），爲宋代木刻圖畫中最好的一種。在南宋時期還刻有晉郭璞之『爾雅圖』（四卷），等等，這些開版書籍，現在存在的還有一些。又，明代模刻宋版之圖畫也很風行。

魯迅說過：『宋人刻本，則由今所見醫書佛典，時有圖形，或以辨物，或以起信。圖史

之備其矣。』（『北平箋譜』序）

由於宋代工業和商業的發達，自然科學如工藝應用的物理學、化學、醫學和建築學等等獲得了相當的進步。而這種進步只限於技術學上的進步。因爲在宋代哲學中某些學說固然也含有『格物』之類的唯物論的傾向底成份，然而它終於是被自己的唯心論的思想方法所歪曲了。由於唯心論哲學之宇宙觀的惡勢力強大之故。它終於阻礙着自然科學之應有的發展。因而技術學的基礎也被動搖了，給小盡了，甚至給滯塞下去了。宋代的工藝學雖然是進步，但是技術的科學方法和組織並沒有遺留下更偉大的成績。建築學是完成了歷史上的某些任務，憑藉了數學上的一些發展的基礎，集成了歷史上的工程算法和圖樣之傳統的法式。但是僅只在這一點上獲得相當的成就而就被唯心論哲學的壞影響和自然科學的不能儘量的發展給停滯住了。關於繪畫和雕刻這種描寫的藝術也同樣，在技術上是完成了遺產中所傳下來的方法，特別是由於建築學的發達，相當的也影響到這種描寫藝術上的寫實技巧中的某些方面的發展，如發達了的所謂『界畫』（院派繪畫）和樓閣畫以及雕刻上的精細的寫實傾向。但是，它不會因醫學的發達而發展爲藝術的解剖學，因數學的發達而發展藝術用的透視學。在宋代並不會開始向這條道路上開拓。相反的，宋代的美學却直接受了理學的影響，例如，特別的發生了、發達了反寫實傾向的所謂『文人畫』以及發達了一些以『玩物喪志』爲主的小擺設

兒之類的東西。

第三節　翬飛式屋頂之起源，斗拱的演變與『營造法式』

中國建築，在外形上，最莊嚴美麗，迥異於它系建築，使中國建築博得最大榮譽的屋頂部份，『這種屋頂全部的曲線及輪廓，上部巍然高聳，簷部如翼輕展，使本來極笨拙的部份，成爲整個建築美麗的冠冕』。於是，翬飛式屋頂底起源問題發生了。

翬飛式屋頂之起源：在『詩經』『小雅斯干』篇有：『如跂斯翼，如矢斯棘，如鳥斯革，如翬斯飛。』蔡孑民由此推論：『可以見現今宮殿式之擡桷，已於當時開始！當代建築，如周之明堂、七廟、三朝、九寢，楚之章華台、燕之黃金、秦之阿房宮等，雖名制屢見記載，但取材土木，不及希臘、羅馬的石材，故遺跡多被湮沒。』（『中國新文學大系』『建設理論集』『總序』）

在古代的書籍上，也曾有着類似的描寫，如春秋時代臧文仲所說的『山節藻梲』和漢代王逸在『魯靈光殿賦』中所說的『層櫨磥垝以岌峨，曲折要紹而環曲……。』建築學家證爲這是描寫斗拱的詞句。『考工記』上載：『輪人爲蓋，……上欲尊而宇欲卑，上尊而宇卑，

則吐水疾而霤遠。』很明顯的解釋這種屋頂實際上的效用。並且，在外觀上，又因『上尊而宇卑』，可以矯正本來屋脊因透視而減低的傾向，使屋頂仍得巍然屹立，增加外表輪廓上的美。』（林徽音：『清代營造則例』緒論。）

但是，翬飛式的屋頂是不是起源於春秋時代呢？——我以為，還要往上去考察。

從中國古代文字的原始形式中來考察；

合為夏時（紀元前二二〇五——一七六七）大室形。

合為殷時（紀元前一七六六——一一二二）大室形。

[illegible]為殷器文之大室形，則為析文而橫列。

（蔣善國：『中國文字之原始及其構造』第二篇第二十四頁）

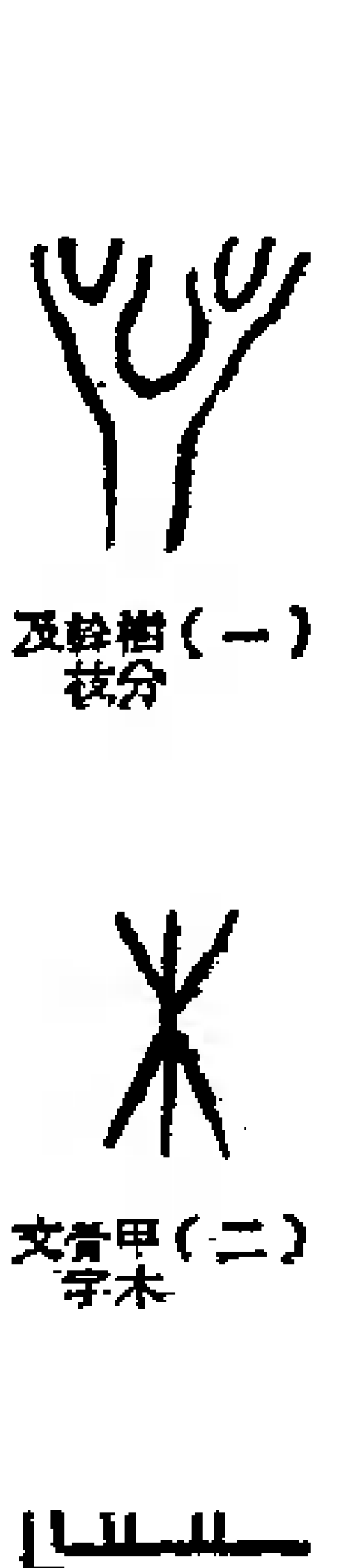
這就可以證明中國建築底原始的面目，三個原始的基本要素：台基部份，柱梁或木造部份和屋頂部份。

從夏、殷大室底字形上看，是從高聳的屋頂逐漸變為較斜較寬的屋頂；而且，在殷器文上似乎又有樓閣建築發生的模樣。這種原始的形象文字的痕跡，就證明着翬飛式的屋頂有在夏時發生的可能，到了殷代屋頂的構造顯明的有了發展。

如果說小式建築出簷屋頂也可以不用斗栱而只用角梁等，但是，這些文字的形象都是所

謂「大室」，而且還有樓閣的模樣。在建築學上，梁柱的負重和斗拱有密切的關係，那末，有了「大室」的建築時代，是不是已經也發生了斗拱的雛形呢？——我以爲，斗拱也有在那時發生的可能。

斗拱的演變：按中國古代歷史上的記載：「有巢氏構木爲巢，」「黃帝始作宮室」（起自紀元前二六九七年），「夏桀時作瓊宮象郭」（紀元前一八一六年築「傾宮」），不管這些記載是不是事實。但是，在中國，曾有洪水爲患的禹貢時代（紀元前二二〇五——紀元前二一九八年），漁獵生活的古代人，在樹上「架木爲巢」以避洪水。我們可以就具體的事實上去推想，從多棵木幹之分枝處截去樹枝，加上頂蓋可以避水患，當洪水漸落下去露出地面，在頂蓋下面又可以避風雨，這以後，就成爲住宿的房屋的雛形。從樹木的幹部及其由幹部而分出數個大枝這種自然的事物中。模仿樹幹而應用爲房屋的柱子，再由樹幹分枝的力量而變爲原始的斗拱，這樣，在無意中發現了的力學，就奠定了中國建築的最原始的柱梁或木造部份之最基本的要素。



（一）樹幹及分枝

（二）甲骨文木字

（三）漢代石刻之斗拱

根據建築學家梁思成和林徽音的研究：「斗拱的演變在中國各時期的建築上極爲顯著，而且代表着各時期建築技術的程度和趨向。最早的斗拱實物，除了在漢代石刻裏上和在漢代石闕（仿木造的斗拱）上可以看見有簡單的斗拱形式以外，漢代以前實物是沒有的。直至北魏，北齊如雲崗天龍山石窟前門，斗拱像今日的「一斗三升」制。唐大雁塔石塔門楣上所畫斗拱給與我們的證據，唐時已有前面向外支出的翹，且是雙層，上層托着橫拱，然後承枋。鑑眞所造的奈良唐招寺金堂，其斗拱結構與大雁石刻相似，由此我們也稍知此種斗拱後尾的結束，進化的斗拱中有機的部份，「昂」亦由這裏初次得見。國內我們所知道的最古的斗拱構造，則是梁思成於一九三二年在河北薊縣所發現的獨樂寺的觀音閣，閣爲北宋初年（卽公元九八四年）物，其斗拱結構的雄偉，誠實，一望而知其爲有功用的有機能的組織。在這個斗拱中，兩「昂」斜起，向外伸出特長，以支深遠的出簷，底後尾斜挑承梁，如是故這斗拱上有一種應力；以「昂」爲槓杆(levevr)，以大斗爲支點，前簷爲荷載；而使「昂」後尾下垂，枋上的重量下壓維持其均衡(eguiliberium)，斗拱成爲一種有機的結構，可以負擔屋頂的荷載，由建築物外表之全部看來，獨樂寺觀音閣與燉煌的五代壁畫極相似的。宋元明清斗拱之比較：（一）由大而小；（二）由簡而繁；（三）由雄壯而纖巧；（四）由結構而裝飾的；（五）由眞結構的而成假刻的部份如昂部；（六）分佈由疏朗而繁密。」

（『清代營造則例』）這裏，就發生了一個問題，爲什麼宋代建築美術特別發達而以後反而衰落了呢？——

第一，宋代建築美術之能夠達到了成熟期，這決不是偶然的。隨着宋代商業資本和高利貸資本的發達，數學也發達了。由於數學的發達，它對於建築學上的技術就發生了很大的影響，最重要的中國建築的術書『營造法式』寫成於宋哲宗元符三年（一一〇〇年），於徽宗崇寧二年（一一〇三年）初次刻版印行了。

第二，莊嚴的美麗的暈飛式的中國建築，到了宋代既然已經達到了成熟時期，從李明仲作出『營造法則』開始，在建築上規定了一些官式的則例，就好的方面說，它是一部重要的完善的技術書，如『營造法式』在梁架用材的力學問題上規定梁高與寬之比例爲三與二之比。合乎最經濟的最得力的權衡：二與一之比或三與二之比。又『營造法式』規定補間斗拱在當心間用一朵，次稍間用一朵，表現出雄壯豪勁的作風等等。就壞的方面說，却同時產生了不好的影響。這就後來的官方，封建的政權就依照着這種官式建築的則例去因襲傳統，卽使對從前的限制有所更改，也僅只限於瑣節。從元明清代的建築上看如此，從清代官式建築術書『工程做法則例』（雍正十二年卽一七三四年出版）上看，尤其如此。因而變成了九百年間長期的抄襲時代。

第三，所有的藝術，從生氣勃勃的創作開始，凡是達到成熟時期一被官方所御用，規定了一些什麼法式和規律以後，那藝術的氣魄就爲封建的僵死的不進步的東西了。

第四，藝術上所反映的新生的與保守的兩個力量的鬥爭，如果僅只在官方所把持的藝術上去觀察，當然它不會呈現出顯著的鬥爭和變革。

第四節 宋代繪畫作風和技巧底發展

宋朝，一開國就設立了翰林圖畫院，羅致了全國的美術家，授予他們以相當的學位：待招、祗候、藝學、畫學正、學生這幾個等級。當時從後周去的有博士郭忠恕（洛陽人），從後蜀過去的有黃居寀和高文進，從南唐去的有董羽。他們都作了待招，就好像現代學院會員(Akademian)的樣子。不用說，薪水都是很好的。

郭忠恕——『作石似李思訓，作樹似王摩詰。至於屋木樓閣，忠恕自爲一家，最爲獨妙。棟梁楹桷，望之中虛，若可蹋足。闌干牖戶，則若可以捫歷可開闔之也。以毫計分，以寸計尺，以尺計丈，增而倍之，以作大宇，皆中規度，曾無小差。』（淸、潘曾瑩：「畫品」）

品』

這種樓閣畫，就是所謂界畫的開始，然而這並不是建築的圖樣。不過，在遠近法上是比較的向前發展了。由於郭忠恕並不會獲得數學上有關係的投影法和測量學的知識，在透視學上也並沒有得到澈底的解決，這從他的繪畫工作上可以看出來的。透視學的失敗使他苦悶，逼迫他酗酒和放蕩，因而院長一席就被解職了，雖然他作過很多的建築的風景畫寫生如『水磨』、『車棧』、『橋閣』等，然而他的技巧並不限於怎樣的機械。在他被貶謫以後，僑居安陸（在湖北）一寺中，郡守求他作畫，不能得，就囑咐寺裏的和尚預備就所有繪畫的材料和工具，等到有一天，他醉以後，才請他作畫。他先把墨汁潑到絹上，又在山澗泉水裏洗去，然後把畫絹展開，慢慢的就趁着畫絹上遺留的濃淡的墨痕作了山水。有時候，他在山上寺裏住，乘醉時就在別人預備的畫絹上畫了『遠山數峯』。他還作過『雪霽江行』，『溪山行旅』，『湖天夏景』和『寒林晚山』等。

花鳥畫：黃荃和他的兒子黃居寶，黃居寀等的鈎勒法，這一派工細的花鳥畫，在北宋畫院成了標準的作風，有一百多年的光景，其中，有傅文用頗有名，他每看見鳥兒飛動或佇立必凝神觀察，畫鳥兒能分出四時的翎毛。直到神宗朝熙寧、元豐年間（一〇六八——一〇八五），有崔白和崔慤兄弟（濠梁人），以及吳元瑜（開封人）等出世，才改變了院體的作

風。崔白作風清贍，疏通。崔愨的筆法和規模和崔白差不多，凡寫生時必先放手鋪張結構，絕不瑣碎。他們兄弟都善畫蘆雁。吳元瑜筆法活潑，設色鮮潤。宋徽宗（趙佶）青年時代學花鳥畫也受了他的薰染。

自從徐熙的兒子徐崇嗣、徐崇勳滲合了黃家鉤勒法以後，自命爲「沒骨法」以與黃家花鳥畫抗衡。後來，在神宗朝（一〇六五——八五）有易元吉（長沙人）爲了畫寫生，曾遠遊荊（湖北）湖（湖南）之間，入萬守山一百多里以觀察猿、狖、獐、鹿之類和樹林子山石的風景。常常寄居山家有數月之久。又曾在長沙家居時候在舍後疏鑿池沼，佈置上亂石並且種上花叢、竹子和蘆葦，在裏邊蓄養了各種水鳥兒，每每在窗裏偸偸觀察它們的動、靜、遊玩和休息的各種姿態，把它表現在畫面上。又有艾宣（金陵人）畫花鳥，設色鮮淡，活潑如生，用手捫色，不覩手指。

徐黃兩派的融合：從十二世紀初，政和、宣和（一一一一——一一一九）在畫院中有韓若拙（洛陽人）和戴琬（開封人）以寫生著名，融合了黃徐二派的作風。戴琬以畫由翰林入閣供奉，後因求他的畫的太多了，宋徽宗封鎖了他的胳臂不許他私畫。南宋畫院中花鳥畫家如吳炳、馬興祖、韓祐、毛益、何其昌、陳可久、王華、毛元昇等都是兼取黃徐二派的優點。同時，花鳥畫和山水一樣的也受了當時文人畫的影響。

山水畫：在王維時代，還都用濃厚色彩，是爲了作壁畫和大幅粗絹的原故。經過了五代之荊浩和關仝就滲合了水墨的成份，是由於他們是在野畫家，遊山逛水攜帶筆墨過多作小幅的速寫的原故。到了宋初，山水畫也都還是些隱士們的工作。由於他們不受畫院的規矩和風氣所支配，他們就向着那種個性作風上發展起來。同時，在描寫的方法上也進步很大。宋初山水畫三大家：董源、李成和范寬，他們的作風成爲北宋一百多年的典型。此外，在北宋還有所謂『燕家景緻』（燕文貴）和『米氏雲山』（米芾和米友仁）的，也各自獨創了風格。

宗教畫日漸衰落：這當然是受了商業資本和貨幣資本的影響，人民要錢不要鬼神。卽令政府還點綴一下廟宇，也就不一定需要畫神像。把山水人物和雜畫塗到壁畫上是從五代以來就開始了的。因此，宗教畫在宋朝就不大興盛而且逐漸的衰落了。

宋朝初年畫院中的宗教畫家如『大高』（高益）和『小高』（高文進）都不過承繼了晉、唐以來的宗教的範本和作風。宋眞宗時（九九八——一〇二二）景德末年（一〇〇七年）建造玉淸照應宮，宗教畫畫工應募而到的有三千多人。武宗元爲左部長，王拙爲右部長，他們都是吳道子一派的傳統。在神宗時從一〇六八年新黨得勢以後，宗教畫就更衰落起來。

開了白描風氣的是李龍眠。他起初畫馬，後來聽了和尙們的勸戒，才畫白描羅漢之類的

佛教畫。在院外致力於繪畫者凡三十四年。他的白描，上追唐代餘風，給了南宋繪畫以很大的影響。白描和水墨在技巧上，一個的線條，一個是濃淡，而兩者又互有聯帶的關係。本來，用寫意的水墨作人物在五代時由和尚石恪已經開始了。徽宗時院外畫家趙宣用「飛白」作人物。南宋嘉間（一二〇一——一二〇四）畫院待招梁楷創造出「減筆描」，是從水墨和白描融合起來發展出來的技巧。後來，這種技巧又和文人畫的「墨戲」合流了。白描人物的發展和黃派鈎勒法又合流而影響到南宋以來的院畫。十二世紀初葉的院畫畫家爲李唐，趙伯駒、蕭照、蘇漢臣、劉松年等都相當的接受了這個遺產。至於馬遠和夏珪等，又是把水墨和白描的技巧混合的應用而發展出來的作風。四君子之入畫：所謂「四君子」，這就是梅、蘭、竹、菊四種植物題材，到了宋代才完全入畫的。如：文同（梓州人）蘇東坡（蘇軾、眉州人）的墨竹，崔白的墨梅，和南宋楊無咎（南昌人）的圈白花頭的墨梅以及鄭思肖（所南、連江人）和趙孟堅的墨蘭，主要的技巧是水墨，而以白描附之。宋代的「寒菊圖」如趙昌、邱慶餘、黃居寶等還未脫去勾勒法的寫生，實際上，宋代的梅、蘭、竹、菊，無論是水墨或設色，都未曾脫離寫生的意味。主要的它們以象徵「四君子」的姿態出世了。所謂「四君子」是象徵着純潔、幽靜、虛心、正直、有操守，有氣節的「好人」，當然，這只是士大夫階級用以自己比擬的比喻，它的最初的來源，顯然的是從理學家之一的周敦頤的「愛蓮

說』——蓮，花之君子者也——從這個寓言發展出來的。後來，經過了自稱『大宋不忠不孝鄭思肖』拒絕過蒙古官吏向他要求畫蘭的故事（他說：『頭可斷而蘭不可得！』），因而『四君子』的價值就更加提高了。

寫實技巧相當發展：在取材上，甚至於有形成現實主義的傾向。例如：宋太宗時，高元亨作的『從駕兩軍角抵戲場圖』——描寫觀衆四合如堵，坐、立、翹、企、攀、俯、扶、仰之各種姿態，以及富、貴、貧、賤，老、幼、長、少，緇黃，技術，外國人等。並且，描寫了爭怒解挽，千變萬狀，求眞得盡。這種寫實技巧在雕刻上也反映着，如：宋太宗永熙陵之石人石獸（在鞏縣），以及在登封中岳廟之鐵鑄武裝神像（一〇六四年造），在河北定縣龍興寺大殿東壁之浮雕等。十二世紀初，又有葉仁遇專畫市場風景和鄉村人物。劉浩愛作雪驢、水磨之類的民間風俗畫。這種繪畫眞能夠成爲人民的藝術，可惜，這種現實主義的傾向並沒有發展起來，而終於被皇家畫院的文藝政策給轉變成與人民生活無關的詩化的題材了。

與宋朝同時先後並存的遼、夏、金，由中國邊疆侵入內地以後，文化上都因襲了中國原有的傳統。同時，也受了宋朝文化發展的影響。關於這一點，在年代比較長久一些的遼、金的繪畫上，表現的十分明瞭（如王昌齡等）。

第五節　宋朝美術政策和畫院內外底鬥爭

就北宋畫院的發展看來，頭一百年間，承繼了唐、五代的餘緒，有很多大畫家如郭忠恕、黃居寀、高文進和董羽等是從五代之末西蜀南唐後周進入宋朝畫院的。宋眞宗（九九八——一〇二二）曾取出唐周昉『雪圖』賜與丁謂並告訴他：『卿到金陵，可選一絕景處張之。』（『桃花扇』）

宋朝畫院的藝術，並沒有唐代的活潑生動，却變得更精細起來，一般的，還是向着寫實傾向發展的。然而寫實的傾向，還不是現實主義，不過在技巧上相當的講求寫生，而內容方面，却傾向於自然主義，不過是些現實的花鳥，山水和人物而已。正是因爲技巧上傾向寫實，它也含有『危險』底性質。風俗畫，雖然在統治者的眼裏看來並不怎樣可怕，但是，如果都向着鄭俠的『流民圖』那樣子畫下去，那就可以引起統治者的『不安』，這個『不安』是由於如果『流民圖』之類的圖畫流行在民間，特別是，如果要用木刻印刷去流行在民間的話，那就更能夠使統治者『不安』起來。因此，在統治者的眼光裏，如果還僅只去支持宣傳宗教的幻想主義，那是不夠的。重要的還必要轉變寫實主義的傾向。統治者宣佈了寫實的技

術無罪，他們認爲討厭的而且是俗濁不堪的正是風俗那些什麼畫特別是『流民圖』之類的東西。這些東西，在當時士大夫們的眼裏也有同樣的感覺，在他們，認爲寫實的技巧就是最可討厭的根本。要想消滅寫實的傾向，他們建立着反寫實的理論，並且把這種藝術理論傳播到士大夫階層，養成一種大的力量，這就是文人畫之所以發生發展的陰影。文人畫名家蘇東坡（一〇三六——一一〇一年）就是舊政黨之一蜀黨的領袖，他和宋仁宗時（一〇二三——一〇六五）文人畫名家文同是一派。

在比較的能夠把握着『現實』的新政黨，王安石的『新法』，主要的是爲了巧妙的維持宋朝的封建統治。這種『新法』不外是經濟政策，把商品和貨幣資本集中在政府手裏。如『均輸法』和『市易法』，用政府的資本巧妙的比較和緩的去剝削人民如『青苗法』和『免役法』。同時，還要鎮壓農民暴動並且還要對付異族的侵擾，如『保甲法』、『保馬法』等。新黨首魁傳到了王安石的學生蔡京執政以後，他就根據了『新法』而建立了美術政策。過去一些守舊的歷史家常常從反對『新法』的立場出發，把蔡京提倡畫院一件事，揑造成謠言，說蔡京爲了專權，所以投合徽宗皇帝的嗜好藝術而提倡畫院，以便自己好操縱政權在掌握裏，這種看法，非常膚淺。因爲蔡京提倡畫院還不在表面上的提倡，而且還有着他的美術政策。『新法』對內它並不反對皇帝，對外它並不是投降政策。它的害處只還是對於人民，

至於爲害的程度，它並不比舊黨的政策更大些。因此，我們對於客觀的歷史事實，實在不應有偏袒的批評態度。蔡京之流的文藝政策，一方面是把美術供應給工業和商業上的應用，因而把存在着的寫實的傾向和技巧保留下來。同時，增加了國家對於美術家的優待條例和辦法。第一，在政和、宣和年間（一一一一——一一二九）畫院和書院之官職，得穿緋紫色的制服，並且可以腰佩魚帶（從前的舊制，只許穿緋紫的制服，不許佩魚帶的）。第二，以畫院居首位，書院，琴院，玉院等次之。重要的是用國家畫院的考試制度，在內容上在課題上去轉變現實主義傾向的「危機」。首先，把貴族生活和封建地主的生活給詩意化了，把過去的對於人民生活無關痛癢的詩句作爲考試畫家的題目，使畫家們就只在這樣的詩句上去擺功夫。例如：

「竹鎖橋邊賣酒家」——許多畫家只在「酒家」上擺功夫；而考第一名的，畫橋邊有竹林，竹林高處掛了一個酒帘，上邊寫着一個「酒」字，便見得「酒家」在橋邊竹林之內。

「野水無人渡，孤舟盡日橫。」——有的畫一隻空船繫在岸邊；有的畫一隻鷺鷥站在船頭；而考第一名的畫了一個船夫坐在船尾上正吹着一隻橫笛，任小船在水中漂游，四野空曠無人。

「踏花歸去馬蹄香」——第一名畫的是：幾個蝴蝶飛追着那騎者的奔馳着的馬蹄，便可

以表現出馬蹄上的花香氣味來。

「嫩綠枝頭紅一點，惱人春色不須多。」——很多畫家畫了花樹茂密，描寫艷春光景，皆不入選。考第一名的畫的是楊柳樓頭憑欄的美人。

「蝴蝶夢中家萬里，杜鵑枝上月三更。」——有畫蘇武留胡，夢想歸漢一段情景，月影朦朧，草木荒涼，暗合杜鵑啼血之意，考中了第一名。

宋徽宗講究形似，錄取的繪畫以人物最先。筆法和氣韻，還在其次。當時赴京趕考，不合格悵悵而返的不乏其人。因此，形成了畫院內外互相攻訐的風氣。

宋徽宗常常自作畫扇。開了畫扇的風氣，又南宋院制，畫家作畫，必先呈稿，然後上眞。因此，除掛軸畫以外，宋朝眞蹟、小品很多。

宋朝鄧椿在他的筆記中記下了一件院畫的內容：「畫院界畫最工，專以新意相尙，嘗見一軸，甚可愛玩。畫一殿廊，金碧熀燿，朱門半開，一宮女露半身於戶外，以箕貯果皮作擲棄狀，如鴨脚、荔枝、胡桃、榧栗、榛、芡之屬，一一可辨，各不相因。筆墨精緻，有如此者。」（「畫繼」）

除了把貴族生活和封建階級的生活給詩意化的，以及把過去的無關民生痛癢的描寫自然的詩句作爲考試畫象的題目以外，並且，放縱院內院外的美術家在技巧上在作風上作自由的

競爭，院外的畫家們，無論是自然主義也好，是什麼象徵主義也好，宣傳宗教的也好，儘管他們照常營業，或者『出入公卿之門』在所不禁。但是，只有一點，在院內，工筆是要提倡的，畫題是有一定的。如果我們把宋代三百多年（九六〇——一二七四）的畫院成績和文獻展覽起來考察一下，我們就可以看到，從十世紀後半世紀（九六〇年）起到十二世紀初（一一〇一）這個時期，差不多有一世紀半的光景，就是正在醞釀着畫院不得不實行那種所謂詩化政策的時期。正像當時哲學家大程先生（程灝）說的：『新法之行，乃我輩激成之，未可獨咎安石。』從十世紀開始，新黨首魁蔡京執政（一一〇二年）起，就委任了書畫學博士米芾（一〇五一——一一〇七）去作畫院兼書院的院長。米芾就開始執行了新的文藝政策——詩化的路線。這位五十二歲的院長米芾本人的藝術，『詩化』是相當的『詩化』了的，然而他的畫却含有反寫實的傾向，在他的作風上，顯然的是善於用水墨表現『風雨歸舟』那種一片雲烟的味道，這種作風，無意中却幫助了文人畫的發展，而且，他的藝術理論始終是唯心主義的傾向，他說：『以字爲畫，非窮理者其語不能至是。是畫之爲說，亦心畫也。自古莫非一世之英，乃悉爲此，豈市井庸工作所能曉。』（米芾：『畫史』）而且，他的性格又是那樣的神秘古怪，比方說，有一次他在無爲州看見了一塊很奇怪很醜陋的而又很大的石頭，他竟然穿着禮服去向那石頭行禮，喊它『老兄』。宋徽宗皇帝之所以批準他去作院長，並且還

命令別人『不許用禮法去拘束他』，這原故正是爲了他還能夠執行新的藝術路線。他還提倡寫實的技巧，他說過：『今人絕不作故事畫者，由所爲之人，不考古衣冠，皆使人發笑！皆云：某圖是故事也。蜀有晉、唐餘風，國初以前，所作之人物，不過一指，雖乏氣骨，亦秀整。林木用重色，清潤可喜，今絕不復見矣。』（米芾『畫史』）在這樣的提倡之下，新的創作就會發展起來，這個主要的潮流支持了六七十年的光景，寫實的傾向底故事畫、人物畫和一部份的風景花鳥，成了宋代院畫的特色。

舊政黨之一派蜀黨的首魁蘇東坡眞是『絕代風流』而又絕代的倒楣，他一方面既然要和新黨作鬥爭，而同時，在舊黨之中又分爲三派，他不得不和以二程先生（程頤）爲首的洛黨和以劉摯爲首的朔黨作鬥爭。神宗時，紹聖初（一〇九四）章惇作了宰相，蘇東坡在政治上失敗了，並且因爲作詩犯了罪，經過悔過自新才給充軍到『日食荔枝八百顆』的嶺南去（謫惠州，徙昌化）。在一一〇一年，宋徽宗憐憫他的這個『同行』，赦免了他的罪，提舉他到『玉局觀』作個監督。正在那個時候，博士米芾被委任爲畫院兼書院的院長。而蘇東坡就在『玉局觀』拚命的畫竹，那眞是所謂『怒氣畫竹』了。當時的人們把他的畫竹叫作『玉局法』，雖然這不是什麼諷刺的意思，但是，在事實上他終在那一年就去世了。

蘇東坡這個文人畫名家，他的藝術觀點，始終是自相矛盾的，就和他的風流脾氣差不多

是一樣。他雖然能畫一筆漂亮的墨竹，但是，他却又批評着別的名家在技巧上的缺點。

『文祐間（一〇八六——一〇九三）黃（山谷）秦（少遊）諸子在館暇日觀畫。山谷出李龍眠所作「賢己圖」——博奕摴蒱之儔咸列焉。博者六七人方據一局，投迸盆中，五皆玈而一猶旋轉不已。一人俯盆疾呼，旁觀者皆變色起立，纖穠態度，曲盡其妙。相與觀賞，以為卓絕。適東坡從外來，睨之曰：李龍眠天下士，顧乃效閩人語耶？衆咸怪，請其故，東坡曰：四海語音，言「六」皆合口，惟閩音則張口，今盆中皆玈，一猶未定，法當呼「六」，而疾呼者乃張口，何也？」龍眠聞之，亦見笑而服。』（『程史』）

『元祐間，李龍眠作「憩寂圖」蘇東坡詩：「東坡雖然湖州（文同）派，竹石風流各一時。前世畫師今姓李，不妨題作輞川（王維）詩。」』（『蘇東坡集』）

這種批評是很正確的很尖銳的。鼎鼎大名的他的同時代的名家李龍眠的最顯明的病根就是只知追求唐代的作風而不知注意描寫現實的事物。

但是，蘇東坡對於描寫現實而又有缺點的作品，却只說了些幽默的風涼話：

『余嘗論畫，以為：人、禽、宮室、器食，皆有常形，至於山、石、竹、木、水波、烟雲，雖無常形，而有常理。常形之失，人皆知之，常理之不當，雖曉畫者有不

知。故凡可以欺名而取利者，必托於無常形者也。雖然，常形之失，止於所失，而不能病其全；若常理之不當，則舉廢之矣，以其形之無常，是以其理不可不謹也。世之工人，或能曲盡其能，而至於其理，非高人逸才不能辨。』（『蘇東坡集』）

究竟是描寫現實好呢，還是畫幾筆墨竹唱『大江東去』好呢？無疑的，在他的創作和他的理想之間還存在着相當的矛盾。而且，他的結論終於是陷入唯心主義的泥潭裏！

然而這『湖州派』的文人畫在繪畫上也還成了一種力量，把梅、蘭、竹、菊象徵作『四君子』，用這種唯心主義的美學開拓着他們的道路。不只是士大夫的在野的名流去作畫壇上的票友(amathur)，有很多的和尚如牧溪、玉澗等也都跟着他們走。甚至於在南宋時代的梁楷因染上文人畫的作風而也不妨進畫院。在宋末的畫院裏，有很多的畫家都染上了文人逸筆墨氣韻的味道。名家劉松年畫了一些『員外』隱士們的閒情逸緻的生活。而馬遠、夏珪的山水把全景之類的大篇幅改變爲斷片的部份的速寫的風格，當時的人們把馬、夏二家的作品叫作『賸水殘山』，那是很幽默的。

文人畫名家鄭所南，在宋朝滅亡以後，畫蘭都露根，意思是象徵自己不願作亡國奴，所以，連自己的蘭草都不要着土地了。——在他的『心史』裏，把他的民族觀念表現得十分明白：『縱使聖明過堯舜，畢竟不是眞父母，千語萬語只一語，還我大宋舊疆土？』這種氣

節，是值得尊敬的。然而試問，露棱的蘭草，究竟對於「還我河山」的事業，有了什麽補救呢？——恐怕，老百姓還是莫明其妙吧。

第九章　蒙古可汗統治下的中國美術

——元（一二七一——三六七一年）——

第一節　蒙古帝國內底中國美術問題

蒙古可汗用野蠻軍事力量『征服』了歐亞的各民族，在這種情形之下，東方和西方的文化不能不發生一些變化，中國的藝術也不能不受了相當的影響，這是很顯然的。本來，中國美術受過印度、希臘和西亞細亞的影響，已不自元代開始，在前幾章裏已屢次敘述到過。中國美術到了元代，相反的却又有一個特別的情形，這是說，如果要談它受到外來的影響，那末，同時，如果把中國藝術影響到西方的比重，比較一下，中國的輸入並沒有輸出的份量大。我們所能夠看到的元代的中國美術，當時，它接受了一些外來的東西，比方說，在建築和彫刻上，一些很少的裝飾的樣式和花紋，甚至有些彫刻如成吉思汗和忽必烈汗的石像簡直是意大利的作風（彫刻，一存內蒙，一存巴黎國立博物院），而這些外來的作風和技巧在中國美術上却不曾發生過大的影響。實際上，主要的元代的中國美術，又走了一個反動的潮

流。這個潮流表現在工匠作品的保守傳統和文人畫的特別發展上。究竟元代中國美術的反動性底根本在那裏？——我們必須找出它的病根，考察當時中國社會經濟的和政治的機構。並且，不爲狹隘的民族觀念弄得頭昏眼花，還要客觀的指出中國各民族的藝術底融合這個進步底現象。

第二節　元代中國美術底一般的傾向

在蒙古可汗封建軍事的統治下的壓迫之下，漢族的知識份子的地位，是非常惡劣的，知識份子所謂「儒」的地位僅只高於最末等級的叫化子所謂「丐」。就像元曲六大家之一的王實甫所發洩的牢騷：

「要酒後廚前自汲新泉，
要樂當筵自理冰絃，
要絹有壁費兩三幅，
要詩後却奉得百來篇，
只不得到着錢。」（「西廂記」卷三，三十八頁）

『莫道男兒心如鐵，
君不見滿川葉，
盡是離人眼中血。』（『西廂記』卷四，第一頁）

中國的美術家特別是畫家在當時同樣是處於蒙古可汗統治壓迫之下，爲什麼却缺乏這種現實傾向的描寫精神呢？在元代，中國畫家們對於歷史故事和田野風俗等題材，都不屑於描寫了。文人畫大大發展起來了。從士大夫到娼妓，多能夠畫幾筆墨蘭、墨竹之類的水墨的『墨戲』。大名家都逃避到山林裏隱遁起來了。作風上形成了簡略的和野逸的趣味，甚至有近於偸懶取巧的嫌疑。無論山水、人物、草虫、鳥獸等題材，都不講形似，不講寫生，造成了極端的形式主義。如所謂元末四大家，足以代表元代藝術家的矛盾的生活，創作和藝術理論的，是兩個詩人而兼畫家的元初趙孟頫（一二五四——一三二二）和元末的倪瓚（一三〇一——一三七四）。

趙孟頫（子昂，湖州人，趙匡胤之十一世孫），他的作風，『有唐人之致去其纖，有北宋人之雄去其獷』。這個宋朝的遺少，在一三一一年作了欽差大臣出蒼梧（在廣西），那時候，他的夫人畫家管道昇（仲姬）在家裏把他的『春江垂釣圖』補寫『墨竹』，並且，在家作了『織錦迴文詩圖』，這一對兒美術家的生活和作品正反映着沒落的江南強豪的文化生

活，他們有一段故事是很好笑的：

入元後，趙孟頫家產已廢，生活貧困，一日有二道士登門求書，先由僕人通報：「有兩居士在門前，求見相公。」趙孟頫發怒的說：「什麽居士？香山居士麽？東坡居士麽？這些吃素的風頭巾，什麽都稱居士！」他的夫人勸他說：「相公不要這麽焦燥！有錢買得東西。」便招呼兩個道士進來。相見後，道士拿出銀子十錠，說：「送與相公作潤筆之資——今有卷記，是本教授所作，求相公作書。」趙孟頫拿茶來給居士們吃！並且和他們談了多時。

元朝在中國也相當的利用了中國封建主義的舊文化，在一三一五年元朝採用「廷試」，第二年，趙孟頫就作了翰林學士承旨。但是，稍略具有民族意識的也就不能不發些牢騷，趙夫人管道昇曾寫過一闋詞去規勸他的丈夫：

「人生貴極是王侯，
浮利浮名不自由，
爭得似：
一扁舟，
弄風吟月歸去休。」

趙孟頫的書法和繪畫在中國曾發生了一些影響，在他的繪畫筆法上是一致的，那就和他的詩體的清峻也還是一致的。他的藝術理論是保守的復古的思想，他說：

『予刻意學唐人，殆欲盡去宋人筆墨。』

同時，他又辯護自己的作風近乎簡略潦草的傾向，他說：

『吾所畫似乎簡率，然識者知其近古，故以爲佳。』

結果，他終於把繪畫歸結到書法上這種形式主義的傳統：

『石如飛白木如籀，寫竹還應八分通，若也有人能會此，須知書畫本來同。』

趙孟頫的兩個兒子趙雍和趙奕，都是家傳的書畫家，他的外甥王蒙是元末四大家之一。元末四大家：黃公望，吳鎮，王蒙和倪瓚都是江南的隱士，他們那裏是『寫愁』『寄恨』呢，只不過在蒙古可汗的統治壓迫之下，不願抵抗而逃避現實就是了。在隱居山林的生活中，當然在自然主義的山水畫上能夠有所發展——從唐到宋，山水畫多用『濕筆』，所謂『水暈墨章』。到了元末四大家才開始用『乾筆』皴擦，這種『乾筆』皴擦，和『淡墨渲染』的技巧，開了後來明、清兩代的山水畫的祕鑰。

倪雲林——是元代代表畫家之一。他是無錫人，變名奚元朗。山水不著色，也少有人物。不用圖章。就用他的一片荒涼的畫面去抵抗蒙古的野蠻專制，說來是好笑的！他的聰明

只限於所謂『明哲保身』，他的藝術正和他的生活是一樣的迂闊。他在至元初年（一三五九年），忽然把他自己的資財都散送給他的親戚朋友，因爲他看見當時有大亂將臨的預兆。不久，果然在一三五七年廣東和河南的民變發生了，富家都遭了大禍。在明代初年（一三六八年），倪瓚的田產已經散盡，而官吏還逼他納稅，他不得已就逃到蘆洲中，焚香自適，因香氣爲偵探發覺，被捕入獄，每遇獄卒遞飯，必叫高舉過眉，獄卒問他爲什麼，他說：『恐怕你的唾沫濺到飯裏。』獄卒發怒，把他鎖在便桶旁邊，經別人勸解始把他釋放。後來，他憤恨成病，出獄後無家可歸，寄居在他的親戚鄒家，不久便死了。

他的藝術理論也是主觀主義的，例如，他說：

『僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳！』

又說：

『余之竹，聊以寫胸中逸氣耳，豈復較其似與非，葉之繁與疏，枝之斜與直哉？或塗抹久之，他人視以爲麻爲蘆，僕亦不能強辯爲竹。眞沒奈覽者何！』

魯迅說過：『元人的水墨山水，或者可以說是「國粹」，但這是不必復興，而且即是復興起來，也是不會發展的。』

元代畫工的藝術滲合了蒙古色彩——元代畫工的藝術還保守着唐、宋以來的傳統主義，

王思善曾把畫工的傳統的方法寫成了『寫像祕訣』和『采繪法』(『中國美術叢書』，『神洲國光社』出版），這些方法，保存了中國繪畫技巧的傳統。它對於元代繪畫，例如肖像和寫生都發生了相當的影響。元代畫工的工作底筆法整潔和設色鮮明，是和元代文人畫的發展的道路分歧的，分道揚鑣的。而且，畫工的工作離開了宋代院畫工作底精細的作風底影響。顯然的，它是受了蒙古民族的色彩和趣味底影響而且把它和原來的遺產融合了的結果。這種結果，甚至影響到王淵（若水、錢塘人）的花鳥畫上，錢選（舜舉，霅川人）的人物和花鳥畫上和王振鵬（孤雲處士）的人物畫上等等。

蒙古喇嘛教的藝術添加了西藏形式——畫工作了很多的喇嘛教的繪畫。並且，由於喇嘛教的盛行，在中國美術上又添加了西藏民族的形式。這在張家口居庸關的石刻上，在北平北海的白塔上，在北平西郊之喇嘛寺上，以及蒙古喇嘛教的銅像如歡喜佛，等等。都是顯明的例證。

西藏美術吸收了漢族形式：——在西藏都會 Labasa baodala 達賴喇嘛之殿堂。主殿屋頂為翬飛式，黃色琉璃瓦和朱丹的牆壁。又在西藏札什倫布（Tasilunglao —— 在 Labasa 之北部）La hurmis 斑禪喇嘛之廟，其正殿兩旁之兩個亭子，都是漢族建築的作風。在這些建築中也存在著西藏民族的形式以及受印度美術影響的形式。

元代中國佛教畫流傳日本：由於元代中國盛行喇嘛教的原故，中國畫家如蔡山、趙璚等如月湖、阿加加娜和法常和尚等等，所謂『牧溪派』底佛畫多流傳日本。給了日本美術以很大的影響。

元代道教畫在民間盛行：——由於中國人民反抗蒙古可汗的統治以及外來的宗教，因此，在民間也盛行了道教畫。著名畫家王振鵬作過：『尋仙高會圖』，盛子昭作過『葛洪移居圖』等等。

第三節　元朝中西美術底溝通

元代中國工藝底輸出：——元朝在中國各地設立官設工廠：在杭州有織染工廠，在成都有紋錦局，在其它各地有羅局，窯場，和油漆局等等。中國的瓷器、絲織品和漆器等等都遠發達，成爲大量的輸出的商品。中國的火藥，印刷術和指南針等也傳入西方。

馬哥孛羅東遊：蒙古統治者除對漢人特別壓迫以外，爲了對外貿易的關係，對於從西方來的『色目人』並不輕視，正當元朝開始的時候（一二七一年），馬哥孛羅（Marko polo——一二五四——一三二四）隨着他的父親從維尼斯（Venise）歷遊中亞細亞、印度和中

國。一個不過二十歲的西方青年開始在中國政府作了二十多年的官職。他回國以後，把他在東方的見聞寫成了一部著作『東方遊記』，從此歐洲人才知道中國的廣大和富庶。又如猶太人愛薛把他的星歷和醫藥，波斯人扎馬刺丁把他的發明測天機等等帶到了中國。元朝還聘請了尼波羅的彫刻家阿尼哥等等。

在中國現存的元代圖案上，如居庸關之羅馬式拱門（Ark）和石刻上的希臘式捲葉蓮花紋。在歐洲建築和裝飾圖案上所用的中國式的格子紋花（Fret）等。又如在蘇州開元寺無樑殿之羅馬式拱門等等。

在蘇聯的烏茲別克共和國底舊都撒馬爾罕（Samarkand,uabek s.s.r.），當帖木兒汗席捲歐亞建立蒙古大帝國時，曾把這地方作首都，雄大的陵墓和宮殿的遺跡，現在還存在着。

在莫斯科歷史博物院陳列着在蘇聯中亞細亞所發掘的元代的遺物，並且，把成吉思汗出征路線製出了地理模型和說明，表明東方和西方文化上溝通的史實和遺蹟。

成吉思汗推倒了萬里長城，馬哥孛羅踏穿了天山，中國各民族甚至歐亞各民族的美術曾起了很大融合作用；但是，『壓迫着別的民族的民族是不能成為自由的民族的』（馬克思），中國人民終於在『恢復中華』口號之下推翻了蒙古可汗的統治！

第十章 在「恢復中華」時代底中華的美術

——明（一三六八——一六四二年）——

第一節 皇家美術與美術獄

上層建築底矛盾，越是社會的經濟制度到了矛盾加劇時候也就越嚴重得厲害起來！即合在皇家美術的內部本身，也充分含着矛盾的，在民歌「鳳陽花鼓」裏，一開頭就有這樣兩句歌詞：

「自從有了個朱皇帝，十年旱來九年荒。……」

朱元璋在起義時候口口聲聲高調着「恢復中華」，但是當他奪得了皇帝的「寶座」以後，一下馬就來一套「下馬威」——人人都知道明代有所謂「文字獄」，如明初高啓爲翰林國史編修官因爲修改上梁文而被皇家腰斬。又，傳說高啓因題「宮女圖」詩而召殺身之禍，詩爲：

「女奴扶醉踏蒼苔，明月西園侍宴回，
小犬隔花空吠影，夜深宮禁有誰來！」

這之前，朱元璋早就注意到藝術家『造反』的危險了。當他起事時，訪尋着藝術家——王冕，和他同吃粗米飯，且食且談，說王冕可以共大事，因爲王冕是一個豪放不羈的天才，每每遇見奇人俠客，就呼酒共飲，慷慨悲歌。他性喜畫梅，畫上必有題詩，例如：

『獵獵西風吹倒人，乾坤無處不生塵，
胡兒凍死長城下，始信江南別有春。』

有人以爲這是諷刺元朝，王冕畏禍，乘夜裏偷逃。像這樣一個具有民族革命意識的藝術家當他遇見了以『恢復中華』爲己任的朱元璋，還那能不把自己的遠大的懷抱盡情吐出呢，然而朱元璋『醉翁之意不在酒』，聽過王冕一席話以後就立刻請他作諮議參軍，但是，有一夜，王冕却不清不白的暴死了。當然，王冕死得是寃枉。到了後來，朱元璋稱了皇帝以後，對於藝術家那就更不客氣起來：

『初年，即徵趙原爲畫史，取周位入畫院。而不久，趙原以應對失旨坐法，周位以讒就死，更有名盛著者，時爲內府供奉，以畫水母乘龍背於天恩寺影壁，不稱旨，棄市。』（『明史』）

自從朱元璋殺了一些畫家以後，很多的畫家都起了戒心，無論是在朝在野的作風都改變了。把元末放逸的作風給收斂起來了。

明朝既然在『恢復中華』的口號下奪取了統治政權，開國之初就恢復了宋代畫院的制度。皇家利用美術向人民示威的工作也與隨起來，這在明代建築和彫刻上如南京明陵、明故宮以及在北京的明故宮、明十三陵，就可以看出它完全的承繼着宋代的建築法則和彫刻工整的作風。並且，明代皇帝爲了籠絡西藏和蒙古民族，也曾容納了喇嘛教，因而建築了喇嘛式的建築如太原之淨明寺舍利塔（一三八五年）和北平西郊之五塔寺（一四七三年）。

在皇家畫院中，發展了工整的纖巧的作風：在明成祖永樂中（一四〇三——一四二四）曾徵全國名家，畫『眞武神像』於北京奉天殿兩壁。又於文華殿畫『漢文帝止輦受諫圖』和『唐太宗納魏徵十思疏圖』以表示『當今皇上』的『寬大有爲』。

嘉靖以後，明代御用畫家的作風，一般的都追隨着宋代院畫的餘緒，卽：

（一）工筆人物和肖像畫家，在永樂年間如陳柏、上官伯達，宣德年間（一四二六——一四三五）之商喜等。

（二）鈎勒派的花果翎毛的畫家如明成祖時代之邊景昭（隴西人）、范暹（崐山人），宣德年間之呂紀，明宣宗也是花鳥畫家。成化年間（一四六六——一四八七）之呂純（浙江鄞縣），弘治年間（一四八八——一五〇六）之呂文英父子。

（三）水墨寫意派底山水畫家——在宣德年有林良（廣東人）和林郊父子。

（四）南宋院派底山水畫家，如宣德年間之謝環（永嘉人）和戴文進（浙江錢塘人），弘治年間（一四八八——一五〇五）明孝宗賜印『畫狀元』之吳偉（湖北江夏人），如考御試第一之周文靖，由於明孝宗愛好馬遠的作風，他稱他的御用畫家王諤爲『馬遠』。

（五）劉松年『青綠山水』一派——如宣德年間之石銳等。

畫院中的畫家只可一味的遵命着守舊主義，如果稍微有不遵守禮法的錯誤就招受處罰，甚至殺身逃亡之禍，其實，什麼禮法不禮法，簡直是『欲加之罪，何患無詞』！

在宣德年間，畫院中名家於仁智殿呈畫，戴文進纔了頭卷是『秋江獨釣圖』，圖中畫了一個穿紅色袍子的人在江邊釣魚。主考謝環向宣宗說：『這幅好是好，但是太鄙野！』宣宗問：『怎樣見得鄙野呢？』，謝環說：『紅色衣氣是官吏的禮度，穿着紅色禮服去釣魚，太輕視禮法了！』宣宗首肯，就把戴文進免職，流放出去，戴文進終於因窮而死去。

顯然的，這種文人相傾（不只是相『相輕』、）的風氣，是和封建主義的政權有着密切的聯系的！

第二節　反動的復古運動

藝術的理論對於作品是有很大的影響的。文學和美術的思想也是互有連帶關係而互爲影響的。

如果以嘉靖末年（一五六六年）爲分界，說嘉靖以前，皇家文藝的傾向是一個復古運動的時期，而嘉靖以後，雖然因爲內憂外患的頻仍，文藝稍微解放了一些，但是，那只是表現出一些士大夫和布衣間的鬥爭，而這些鬥爭並不會脫離開復古運動的烏烟瘴氣，表現在文學上的是這樣，表現在美術上的也是這樣。

明初高啓，天才卓越，但是在作風上他只是追隨了唐代李白的風格而不能獨創一格。

在永樂末年（一四三五年），『三楊』，（楊士奇、楊榮、楊溥）把持政權，在文學上造成了一時的點綴太平的文學，形成了凡庸膚淺的作風，因而後來又發生了反動的復古運動，這種復古運動，有所謂『弘治（一四八八——一五〇五年）前七子』（李夢陽、何景明、徐禎卿、邊貢、康海、王九思、王廷相）與『嘉靖（一五二二——一五六六）七子後』（李攀龍、王世貞、謝榛、梁有譽、宗臣、徐中行、吳國倫）。文壇爲官僚士大夫所把持。他們的理論是：『談文必學秦漢，談詩必學盛唐』，其它一切都唾棄無遺。

文學上的復古運動，露骨的表現出士大夫反對『布衣』的鬥爭，顯然的這種文學運動的本質是屬於封建階級的。——當『嘉靖七子』結社之初，推謝茂秦爲首，後來于鱗以謝茂秦

所謂「布衣」而反居士大夫之上，乃投書與絕交。於是，王世貞別定「五子」，開除了「布衣」謝茂秦的社籍。後來，還有「後五子」，「廣五子」，「續五子」，「末五子」之稱，最後推廣到四十人，而謝茂秦終被擯除，由此可見，當時這種紛爭是很厲害的。

這種復古運動的風氣也反映到畫壇上來了。嘉靖以前，繪畫的作風大概都追隨南宋的院體。後來，又分爲三派：

第一，「浙派」——宗法馬遠和夏珪的作風，略微把他們的渾厚、沈鬱的作風，改變爲遒勁的作風。院內以戴文進爲首。院外又有張路和蔣嵩等。後來又發出所謂支流，江夏派之吳偉與藍瑛等。末流專弄焦墨枯筆，點染粗豪之作風。

第二，「院派」——追隨劉松年、李唐之遺風，於細巧，濃麗之中稍變爲秀潤之作風。代表的名家如冷謙、周臣和唐寅等。多作青綠、金碧一派。

「浙派」、「院派」並行於嘉靖以前。

第三，「吳派」——凡宗法王維、荊浩、關仝、董源、巨然、米芾等以及元末四大家者，多爲吳人，所以叫作吳派。如趙源、沈周（石田）、文徵明、李日華、項之卞、謝時臣、張瑞圖、李流芳等、在嘉靖年間開始直到明末，逐漸的發達起來。其中，沈周、文徵明、董其昌、陳繼儒，稱吳派四大家。其支流爲趙正誼之「華亭派」，趙左之「蘇松派」，

沈士充之『雲間派』。

以上三派在作風上在技術上多有混合之處，如周臣、唐寅。特別是仇英的作風都是三派融合的方法。並且，院內與院外之作風也並沒有顯明界線。院內既兼有工筆與寫意二體。文人畫畫家之花卉畫又兼取水彩和水墨的優點而兼備，如沈啓南、陸治、陳淳、周之冕四大家，其中，後兩人又創出『勾花點葉體』，而終不脫徐黃二派之餘脈與文人畫之綜合的發展。由此可見，以上根據地理條件而區分之派別，係由於美術家之地方觀念與藝術家狹隘觀點。此外，在明末，吳梅村（名偉業，太倉人）曾舉王時敏、王鑑、董其昌、李流芳、楊文聰、程嘉燧、張學曾、卞文瑜、邵彌爲『畫中九友』，入清，也都成了『大師』。

這些人的藝術理論，是自己娛樂自己的觀點，是唯心主義的立場。如文徵明的話：

『高人逸士，往往喜弄筆作山水以自娛。』

是所謂內心的表現，如李日華的話：

『點墨落紙，大非細事，必須胸中廓然無一物，然後烟雲秀色，與天地生生之氣自然湊泊，筆下幻出奇詭；若是營營世念，澡雪未盡，即日對邱壑，日模妙蹟，到頭只與髹采汚墁之工，爭巧拙於毫釐也。』

結果，總不外歸結到反現實主義的復古運動，如李流芳說的：

「不求形似。」

如唐志契說的：

「師意不師迹。」

與董其昌說的：

「畫家以古人爲師，已是上乘。」等等。

魯迅說過：「明朝內都是些無賴兒郎」。明代名家，無論是在朝在野，把自己的工作都建築在封建階級的和私人的利益上。

永樂時，住過北平孟端胡同的中書舍人的王紱（字孟端），善畫墨竹，嘗於月下聽見有人吹簫，即乘興畫竹贈與其人。後有商人贈紅地氈請他畫竹，他畫了給他以後，後來又設法取回撕毀了。因爲他有一官半職，覺得賣畫太不風雅了。但是他的學生夏昶卻不然，太常卿夏昶的墨竹是出賣的，當時有句諺語：

「夏卿一個竹，西涼一錠金。」

唐寅、仇英之流，也是以賣畫度日的。而也是一味的保守傳統主義模仿古人，甚至還幹一些「無賴」到家了的勾當，如他們所作的「春宮」，就完全是建築在自己謀利的營業上。自稱「汝南第一風流才子」的唐寅在自況詩裏有這樣的句子：

『領解皇都第一名，猖狂披歸臥茅衡，
立錐莫笑無餘地，萬里江山筆下生。』

又有：

『青山白髮老癡玩，筆硯生涯苦食難，
湖上水田人不要，誰來買我畫中山！』

像唐寅因犯罪入獄，退而賣畫爲生，還是比較好些的，至於官僚董其昌官在禮部尚書之職而還幹一些『獵豔』的勾當，如『黑白傳』上所揭發了的。又如孔尙任在『桃花扇』中所描寫的楊文驄的卑鄙齷齪，這些名家眞不愧爲『無賴兒郎』！在『桃花扇』上，對於明末的隱士還有這樣的描寫，眞是把那些名士們駡得個狗血噴頭——一個籤子手拿了鐵票訪拿山林隱逸，他出場歌了兩句詩，是：

『開國之勳留狗尾，換朝逸老縮龜頭。』

籤子手遇到了幾個類乎隱士之流的『嫌疑犯』以後，接着就是一段很幽默的對話：

——『山林隱逸，乃文人名士，不肯出山的。』

——『你們不曉得，那些文人名士，都是識時務的俊傑，從三年前俱已出山了。』

說是山林隱逸，文人名士，當然，並不都是所謂『識時務的俊傑』，他們的思想總是在

自身中發展着矛盾，矛盾的結果，不是投降敵人就是自殺。就中，以自殺去完結矛盾的，徐文長（徐渭，山陰人）就是這樣的典型人物。徐文長在他畫的一件有趣的幽默的繪畫上，題上了兩句詩，是：

『兩間東倒西歪屋，一個南腔北調人。』

這就表示出他自己的『落魄無聊』。到了晚年，他簡直得了神經病。時常用斧頭自擊頭面，用錐子自刺兩耳，終於就這樣胡裏胡塗的把自己折磨死了。

第三節　明代木刻

由於明代舉行八股文和試帖詩的科舉考試，一般不得志之士乃奮力於小說和劇本的創作，由於小說和劇本底印行的發達，而也發達了插圖的版畫；又由於繪畫上的復古運動而盛行了畫譜，這些原因遂促成木刻藝術底發達和發展。

從唐寅仇英時代起，他們已作了一些插圖（如唐寅的「西廂記」插圖），承繼着這個潮流的是明末的『南陳北崔』，陳洪綬（老蓮，諸暨人）和崔子忠（順天人）還都是受了復古運動的影響，他們追隨着晉、唐的遺風。陳洪綬在插圖上有了大大的發展，他的插圖刻本，

竟有五種之多，即：『水滸傳』，『西廂記』，『離騷圖』，『博古圖』，『葉子格』。除此以外，現存之明代木刻還有許多種，可見明代木刻之發達。

明代的木刻家以安徽新安爲最好：如刻陳老蓮五種小說插圖之黃子立，刻『程氏墨苑』之黃鏻，刻『女範』之黃元吉，刻『黃河濤』之黃一彬和黃汝耀，刻『巧奪天工』之劉招等。其次有杭州之項南洲和劉啓先等。

明代木刻底精緻、活潑，保存了書稿的原有的作風。在技巧上講，刻工和印工的技能實在超過了書家的技能。而尤以十竹齋畫譜及牋譜之彩色套版木刻爲最名貴。



第十一章 迴光反照的『天朝』美術

——清（一六四四——一九一一年）——

第一節 垂危頻坐起雙頰泛上了的紅暈

滿清，本來是爲了幫助明朝的封建官僚來鎭壓中國的農民革命的，官僚的封建的制度依靠着剝削民衆以維持生活。俘虜變成奴隸，清朝用盡了『懷柔』的文藝政策，來麻醉知識份子的『排滿』念頭，並且，藉以彈壓民衆的『暴亂』。對於藝術，曾是不遺餘力的提倡，較之過去的『朝』『代』，有過之無不及，因而，造形美術也隨着發達、發展了。

皇城的建築，是『悉仿古制』的。建築的樣式與附屬之石刻，毫無疑義的是模仿，承襲着中國舊有的技術和『法式』，清故宮及其陵墓，從明故宮和明陵的規模上可以印證的。天安門內外的四個『華表』，同明陵『神碑樓』的數目相等，技巧也差不多是一樣，它和曲阜孔廟的『淩龍柱』俱有同樣的風格。太和殿前石階上的浮彫和石欄上之柱頭，都具有裝飾的美，顯然的清代更加工了。著名的『天壇』的建築，是一種有組織的設計，它和『地壇』，

『日壇』，『月壇』，『先農壇』，『社稷壇』是一個系統，著名的『辟雍宮』，係乾隆年間（一七三六——一七九五）仿照古代法式所建，爲皇家講經的地方，同『國子監』的建築一樣是爲封建的文化上之組織而設立，爲了尊崇孔夫子學派的『儒學』，在京城以外之各省、府、州、縣城也都有『文廟』（孔夫子廟）及『書院』的建築，而且，這些建築的形式，乃是封建國家底規定的典型的法式。清朝『佞佛』底風氣，也是很可以的！對於『古剎』，『佛塔』底『重修』或者『創建』，它的數字雖還沒有正式的統計材料，當然，也不在『南朝四百八十寺』以下。清朝並且用宗教的勢力，掩護的鎮壓了中國的各民族的反抗。在清代曾建築了『回寺』和『喇嘛寺』於北京和其它地方，於是中華各民族的建築樣式底混化，乃更達於成熟的時期。

清代工藝也相當的發達，『康熙瓷』和『乾隆瓷』的製法，成爲工藝史上的新紀錄。瓷器上的裝飾，反映出當時繪畫藝術的作風底傾向，如『康熙瓷』：人物畫多似陳老蓮、蕭尺木。山水多似王石谷。『雍正瓷』花卉多爲南田派。『乾隆瓷』：花卉多似蔣南沙和鄒一桂，而裝飾花紋多是一些規則的圖案。『道光瓷』，人物多似改琦，等等。『如意館』不啻爲皇家的一個藝術院的大規模的組織。其它如刻牙、彫漆、刺繡等，由於對外貿易的關係成爲手工業輸出之大宗。

清代，山水畫與花鳥畫的發達，同時，人物畫風俗畫逐漸衰落，爲近代中國封建美術的特徵：清代畫家四千三百餘人其中宮廷畫師居其大半，其餘，『閨閣』佔四百餘家，『釋子』佔二百餘家。都是封建階級或所謂『不得志』之士大夫階級，與『閨閣』『釋子』等那些有閑份子，除了宮廷畫師『供奉內廷』以外，便是些『寄情詩畫』之『山隱林逸』，他們以美術作爲逃避現實苦惱的『桃花源』，因而，在生產落後的中國環境中，舊的傳統底意識與物質材料及工具之保守的總和，便自己給撒下一個困守的沙城，在這沙城中，美術家們便要起千年如一日的老傢伙，東塗西抹，逸興遄飛！

清初四王（王時敏——煙客——，王鑑——元照——，王原祈——麓台——和王翬——石谷——）山水齊名，盛稱於世，而王石谷融合『南北宗』，尤爲後人所宗法。清初，惲壽平爲花鳥畫的大家，其後，蔣廷錫和鄒一桂等都名重一時。清代的花鳥畫逐漸的超過了山水的發展，這也是由於文人畫巨潮洶湧的影響，有如楊芝的大話：『安得三十丈大壁，磨墨一缸，以田家滌場大帚蘸之，乘快馬以掃數筆，庶幾手臂方舒，而心胸以暢。』無論他所取材的是什麼，都可以看到這樣的事實，工筆寫生逐漸沒落，放逸的豪放的『寫意』逐漸抬頭。從八大山人（朱耷）和石濤和尚開始直發展到『揚州八怪』，這種流風餘韻，遂成爲近代畫家的宗師。

在題材和內容上，不外因襲着舊的遺產，仍然是歌詠着自然描寫着自然，換筆法不換章法，換章法不換筆法，讀畫臨畫，依樣葫蘆，一憑想像的『意境』，於是，能花鳥者多勝於能山水，能山水者多勝於能人物、而人物、山水、花鳥等底形態，往往不求之於自然的現實之中，而且在古本古法中，改頭換面，就叫作融化諸家，自成一派。一提繪畫，便是『筆墨氣韻』，論到對象，通是『亭台樓閣』，『丈山尺樹，寸馬豆人』（古裝的！）人物必畫仕女閑情（也都是古裝的！）佛法無邊，凡衆無緣，花香鳥語，風月宜人（這「人」是屬於特殊階級的一小部份的「人」）。這只是低徊於往古的『清平聖治』的天下，只是企圖着支持封建的殘局，這就是傳統的國粹主義者的眞面目了。

從明代開始了的愈到了清代，畫家附帶的三個條件：『書法』『篆刻』『題跋』（題詩在內）便愈是講求。篆刻與書法有連帶關係，書法與畫法相通（線條、濃淡與結構），本是舊話重提；其次是『題記』或者『題詩』，這些通統是充分的表示着作者的『身分』是『文人』不是『工匠』的印記。文人騷客的生活，『入鬧世』未能盡滿人意，便『嘗試』的在他的題句上，以輕描淡寫的方法施行其對社會壓迫者而冷嘲熱罵，這便是表達思想的頂點了，

中國美術之傾向『寫意』的風格，實由於封建歷史過程中的積累。所以，卽令是極工細極精密的『工筆』寫生，如果眞的個『映物』起來，那就還是不像眞的形狀的。

伴着國際的資本主義的侵入，在中國美術上給以絕大的刺激的，是西方的古典主義的寫實的技巧的輸入。西方的畫法，於明代十六世紀時（一五八〇年），隨着利瑪竇（Mattaeus Ricci）傳入中國，當時的曾波臣（曾鯨，福建莆田人）就接受了西畫方法作肖像人物，但是他仍然相當的保守了中國畫的方法，用毛筆水墨作輪廓，然後着色彩，加暈染。他的門徒有金穀生、王宏卿、顧雲汭、廖君可、沈爾調、顧宗漢、張子遊等。這種中西融合的畫法，到了清代，經過了十世紀的焦秉貞和冷枚，以及十八世紀的郎士寧（意大利人在中國作宮廷畫師）和吳歷，以抵清末的吳友如。雖然在接受西畫方法上可以看出它的相當的發展，但是，這種發展非常之遲緩，它的原因，也正由於中國封建階級的保守性，不肯使它有澈底的發揮。這正如馬克思所指出了的：『迫令「天朝」與外洋接觸』而是在『天朝』半推半就的接受外來的影響的結果。實際上，『天朝』寧願『與外洋隔絕，這是保存舊中國的首要條件。』因此，『天朝』的美術，達到了封建主義的傳統的美術底爛熟期。

清朝在國際資本主義底侵略逐漸加緊，與人民反抗的高潮加劇之下，它的『懷柔』的文藝政策，便如同日落西山時候的迴光返照一樣，封建的美術，就好像一個鬱鬱的、多愁多病的垂危頻坐起的、林黛玉式的姑娘雙頰上泛起了的那紅暈。

第二節　如意館

如意館——在啓祥宮南邊，有房屋幾十所，凡畫家、彫刻家、作家、歷史家和工藝家都在那裏作工。清代沒有畫院等組織，如宋代明代那種辦法。乾隆年間開辦的如意館，就不啻是一個皇家的藝術院。

當鴉片戰爭（一八四〇年）以前，中國對外貿易還佔優勢的時代，正是「天朝」美術的繁盛時代，當時，在皇家藝術院——如意館裏竟然存在着兩種作風。封建的傳統主義與中西融合的作風，表面上看來，它們是不能並存的東西，但是，在事實上，爲什麼它們却又能夠同時存在呢？

馬克思說過：「與外洋完全隔絕，這是保存舊中國的首要條件。」明朝對於基督教勢力的侵入，有一個時期曾嚴厲的加以禁止，但是在明末，爲了得到基督教的幫助，又曾採取了暫時的優容政策，到了清朝取得統治權的地位，才又取了嚴厲的關門主義。在乾隆九年（一七四四）曾明令「禁止設立三教堂」，顯然的，清朝曾企圖以封建的壓榨去發展國內的商業資本。因此，又需要「與外洋隔絕」起來。

主要的是清朝爲了對內鎮壓民衆的暴亂，就首先用盡了『懷柔』政策來麻醉知識份子的排滿念頭，清朝對於知識份子的威脅利誘，無所不用其極：在乾隆時也曾發生過多少次的文字獄，如：胡中藻以詩抄中有『一把心腸論濁淸』的句子犯了罪。徐述夔以詩句中有『淸風不識字，何得亂翻書』，戮尸示衆。沈德潛以詩句中有『奪朱非正色，異種也稱王』，戮尸治罪。等等。相反的，皇家藝術院取名爲『如意館』，由此可見，封建主義的才子們是如何的爲專制魔王所『如意』了。

專制魔王『如意』之所在，建築在誇耀皇權向人民示威，在美術上，需要的是『御容』肖像和『功臣』肖像以及封建政權的歷史題材。如王國材和顧銘等畫的康熙皇帝的御容，如康熙皇帝在一六八四年南巡後，召集全國名家作『南巡圖』——王原祈任總裁，王翬主繪畫。如冷枚所畫的『萬壽聖典圖』。乾隆時如繆炳泰之畫『御容』，和『平金川五十功臣』（一七七六年），『平台灣三十功臣』（一七八七年），及其它畫家所作『平廓爾喀十五功臣』（一七九三年）等。並且，康熙和乾隆兩個皇帝也都是畫家，時時作『萬幾之暇』的消遣，康熙皇帝曾領導王原祈等三十八人合作『芷仙書屋圖』，並編輯了『銘文齋書畫譜』。乾隆皇帝的藝術故事更多，他曾爲皇太后作壽畫扇數百件賜給皇親貴族。他時時到『如意館』指導工作，並且主編了『祕殿珠林』（一七四四年），和『石寶渠笈』（一七五四年）之美

術的目錄提要。名家如焦秉貞之作「耕織圖」，是保守封建的農業和手工業生產底徵象。如沈瑜所作「避暑山莊圖」和「圓明園圖詠」是誇耀皇帝的窮奢極姸的生活。

專制魔王除極力提倡傳統主義如「四王」的藝術以外，也還相當的接受了歐化的作風，乾隆年間，在「如意館」裏聘請的有意大利畫家郎士寧，以西洋方法作中國畫，開所謂中西藝術融合的新機，於是、在山水、花鳥、人物、肖像上，都給了相當的影響。如在焦秉貞和冷枚等的作品上所顯示的。其實，清朝的關門主義在乾隆年間巳逐漸顯出關不住的朕兆，就是外洋商業資本之躍躍欲試的企圖着更自由的更方便的侵入中國，這表示在一七九三年英帝喬治三世再次的派遣使節到中國請求通商的事件上。關於「天朝」的對外貿易，並不曾以「與外洋完全隔絕」的決心去對付它。「在澳門開設洋行」就表示對外貿易的半關門主義的態度，「天朝」還希望着洋錢陸續不斷的多多益善的流入中國。因此，在繪畫上相當的吸收了歐化的作風，也是爲了對外貿易的輸出的工藝品上的裝飾，如乾隆瓷器上的裝飾也還採用了歐化的圖案。

封建的壓榨和商業資本的發展是有聯系的。「紅樓夢」作者曹霑（雪芹）鑲黃旗漢軍，祖父曹寅，父親曹頫，都是江南織造，清世祖（康熙）五次南巡，曾有四次以曹寅之織造爲行宮（鄭振鐸：「文學大綱」第三卷第三六八頁）。由此可見，滿族的貴族和漢族的商業資

來家中間生活上的混化和封建皇權與商業資本之關係。在工藝品的裝飾的作風上看，也並沒有什麽「朝」「野」的分野，其主要原因，也就建築在封建皇權和商業資本的聯系關係上。——名畫家如鄒一桂和將南沙等都在「如意館」工作以外，其它名家如陳老蓮、上官周、惲壽平等都是職業的畫家。陳老蓮所作之五種書籍的插圖，上官周所作之「晚笑堂畫傳」。這些版畫是供應給書商的需要。惲壽平以賣畫爲生，他死後，家裏不能爲他治喪，王石谷替他照料。清代刺繡中之樓台花鳥屏幅和壁衣等工藝，也需要繪畫藝術的供應。瓷器的上的裝飾的繪畫，都反映着當時美術的作風的傾向，等等。

這以外，還有一些特別的名家，這就是一些假洋和尚和地道的士和尚們。表面上看來，和尚藝術家和隱士們是一致的，「清高的很！」但是，在實際上，他們都是直接的或者間接的都和商業資本主義有相當的關係。說到我們的假洋和尚，應以清初吳歷（墨井）爲代表，他是王石谷的同鄉（虞山），爲什麽在他的作風滲合了西畫作風呢？——因爲他是天主教徒，擬赴歐洲，死於澳門。天主教（基督教也同樣）的侵入中國，也就是外國資本主義侵入中國的先鋒隊，那些洋和尚和假洋和尚們的傳教事業就是作了資本主義侵入中國的清道夫！至於說我們的士和尚呢，如清初的「四大名僧」，弘仁(浙江)，八大山人（朱耷、雪個），石濤（道濟、大滌子）和石溪。其中的八大山人是明朝的貴族遺老，明朝滅亡以後 到了清

代，們作畫的簽名，把『八大山人』四字連綴起來，類似『哭笑』字樣以表示『啼笑皆非』。而他們的遺風發展到乾隆年間又產生了『揚州八怪』，他們的浪漫的生活却正和封建的商業資本有密切的聯系，他們的作風是『寫意』，也正建築在『與外洋隔絕，是保存舊中國的首要條件』上。

第三節　揚州八怪

正當十八世紀末葉，國內商業資本還有着它的相當的發展的時期，揚州——這個鹽商集中的商業都市裏，出了『八怪』，『畫徵錄』：『羅聘與李方膺、李鱓、金農、黃慎、鄭燮、高翔、汪士愼為揚州八怪。』他們的生活與藝術的作風，也正好反映着那個時代，乾隆年間（一七三六——一七九五年）和那種社會，封建的壓榨與商業資本的發展這種互有聯系關係之下的錯綜的意識形態。在這裏也有他們的『風流的生涯』或者浪漫的意識之矛盾的心理的根源，而他們的『靈魂』，直到現代還沒有死去，雖然說，他們都生當繁華的時代的揚州；但是，到了道光年間（一八二一——一八五〇年），揚州『園亭池館之盛，迨已十有九墟』，那正是十九世紀初葉外國資本主義侵入中國的時候，在一八三四年英國就在中國南部

廣州、香港等地完成了『東印度公司』，在雅片戰爭以後，一八四二年就訂下了『五口通商』的條約，商業的重心便不得不從內地移到海口！當然，揚州八怪的作風還是『四大名僧』的繼續發展，而現在，爲世界上資本主義國家所交口稱讚的現代的中國畫家如吳倉石、齊白石等的藝術，不還是揚州八怪的『流風餘韻』嗎？文人技巧上的部份的特殊優點，我從來就不曾一筆抹煞過它。但是，爲了民族的新藝術應該避免開倒車，就不能不迎頭痛擊叛徒們拉死尸陰謀復辟的企圖，因此，對於揚州八怪在這裏實有分析和批判的必要。

『二分明月』

『天上三分明月夜，無奈二分在揚州。』（杜牧詩）無怪乎有人想『腰纏十萬貫，騎鶴下揚州』（殷芸小說）了！揚州這個地方自隋唐以來，便成爲極繁華的都市，在元代，馬哥孛羅的書中，有過這樣的描寫：『人民以貿易與產業爲生，騎士的裝飾以及兵士的用具，大部份都在這裏製造。』(Yule Msko Polo P.154) 由元歷明而清代，揚州仍爲江北繁華之地，這並不奇怪，揚州有一條北達通州南到杭州的大運河，南望京口，瓜洲扼其咽喉，爲鹽船總匯之所，夾道數十里不絕，兩淮鹽運使駐此。更因爲『乾隆皇帝下江南』有了好幾次的增飾，所謂『鹽商以鹽致富，家有園亭池館之盛，高宗南巡，復多增飾，又有山人墨客技巧

之士爲之潤飾點綴……』（『揚州畫舫錄』）

我們看一看鹽商們這些商業資本家們的生活吧：『兩淮鹽商，本屬富有，而捐資修行宮，一輸至數十萬，故乾隆二十三年（一七五八年）有各加頂帶一級之諭。再加恩綱鹽食鹽，每引賞給十斤以示獎勵，時有淮揚道章攀桂者司行宮，陳列以銀絲造吐盂。……』（『淸代史通』）又：『揚州鹽務，競尚奢麗，一婚嫁、喪葬、堂屋、飲食、衣服、輿馬，動輒費數十萬，有某姓者，每食，庖備席十數類，臨食時，夫婦並坐，堂上侍者抬席置於前，自茶麪葷素等色，凡不食者搖其頤，侍者審色，則更易其它類。或好馬，蓄馬數百，每馬日費數十金，朝自城內出，暮自城外入，五花燦著，觀者目眩。或好蘭，自門以至於內室，置蘭殆遍，或以木作裸體美人，動以機關，置諸齋閣，往往坐客爲之驚避，其先以安綠村爲盛。其後起之家，更有足異者，有欲以萬金一時費去者，門下客以金盡買金箔，載至金山塔上，向風颺之，頃刻而散，沿沿入樹之間，不可復收。又有以三千金買蘇州不倒翁，流於水中，波爲之塞。有喜美者，自司閽以至灶婢，皆選十數齡淸秀之輩。或反之，而極盡用奇醜者，——自鏡之，以爲不稱，毀其面，以醬敷之，曝於日中。有好大者，以銅爲溺器，高五六尺，夜欲溺，起就之。一時爭奇鬥異，不可勝計……』（『揚州畫舫錄』）

這裏，且不提那些『鼓棚』『畫舫』底『靑樓薄倖』的揚州『佳話』了。單說皇帝和鹽

商們既有『園亭池館之盛』，那些『山人墨客書畫技巧之士』，怎樣『爲之潤飾點綴』。

『托名風雅』

我認爲，『揚州八怪』，不只是那時代（乾隆年間）那地方（揚州）的幾個代表人物，不，簡直可以說是商業資本發展時期的反映。誠然是，揚州出了『八怪』，是揚州『頗極一時之盛』的時期的表徵。同時，『八怪』之流之所以產生在『頗極一時之盛』的揚州地方，也可以證明那時代的文藝底風格趣向，所謂『八怪』既是所謂那時時的典型的藝術家，那末，像，『八怪』之流的藝術家在那時期還多的很。『八怪』中只有羅聘『籍貫』揚州，此外之『七怪』，有『六怪』是『僑寓』揚州，而李方膺『一怪』則以『僑寓金陵』著名。又，當時僑寓揚州的高鳳翰也很著名，畫風也與『八怪』同調，却不在『八怪』之列。按『揚州八怪』的出處，是秀水張庚（字小山）所續之『畫徵三錄』中才有的。張庚生於嘉慶年間（一七九六——一八一九年）。秀水距揚州也只有幾百里路，所以現在我們不妨根據着他所記載的名子，如果要單以揚州地方的藝術爲前提，那更不只是『八怪』了；『揚州書畫極多，兼之過客往來，代不乏人，考之志乘，書畫無專門，皆附入方伎部，而康熙府縣誌所載，不過數人，雍正縣誌得十三人，皆揚州土著，書家不過三人，其遺失多矣！茲自國初迄今，先述

後書，附錄於此，至會館於各工商家者則附錄於諸園亭之後。』（『揚州畫舫錄』）。揚州畫舫錄係李斗所編，於乾隆五十八年（一七九三）出版，他編入的畫家除『會館於各工商家者』不計外，共有七十七人之多，『八怪』中除李方膺以外都名列錄內，但是還沒有給創造出『八怪』這名稱，在實際上，這些畫家們已在那裏『作怪』了。

首先，『八怪』是不滿意於當世的現實——『不願爲五斗米折腰』去作封建官僚，其中，有的是辭官不作如李方膺，有的是『得罪罷官』如鄭板橋，有的是『會試落第』如李鱓，有的是甘願當一輩子的志『處士』如金農和黃愼，他們都是些所謂『不得志之士』，而不『會館於工商家』作商業的招牌，所謂『不願與俗流合汚』，但是對於現實的壓迫又不去作正面的抗爭，而只消極的抵抗甚至墜入到厭世主義的泥坑裏，裝瘋賣傻的『賣弄風流』，所謂『難得糊塗』就成了他們的人生哲學！然而他們內心的矛盾和苦痛可想而知了。鄭板橋官濰縣，因救荒事得罪上司罷官，是一個好例，這件事在法宏坤書裏有一段敍述：『辛未、（一七五一年——一七五七年）五月，下鄉歸，過濰，招飲友人家。濰俗重賈，二三賈與語焉。語及板橋，余曰：「如何？」羣賈答曰：「鄭令文采風流，施於有政，有所不足。」余曰：「豈以詩酒廢事乎？」曰：「喜事，——丙寅，丁卯間（一七四六——四七）歲歉，人相食，斗米粟價錢千百，令大興工役，修城鑿池，招來遠近飢民赴工，籍邑大戶開粥廠輪飼

之，蓋封積粟之家，責其平糴。訟事則右窶子而左富商。監生以事上謁，輒庭見，據案大罵：「馱錢驢有何陳乞？豈止不足君所乎？」命皂卒胲足踢之，或捽頭踩面驅之出。」余曰：「令素愛才憐士，此何道？」曰：「不與有錢人面作計！」余笑而言曰。「賢令此道乃不惡。」辜買相視，愕起坐，去。」

鄭板橋在『署中示舍弟墨中』有：『賣畫揚州，與李（即李鱓）同老』的話。又在揚州賣書時說：『日賣百錢，以代耕稼，實救困貧，托名風雅，免謁當塗，乞求官令……』

『八怪』在當時都有直接或間接的朋友關係，他們和當時著名的文人如袁子才（袁枚）、樊榭（厲鶚）、王船山等也都要好。在『托名風雅』的互相標榜之下，卒以造成一代的文藝風尙。在當時他們的書籍上，可以看出他們彼此的朋友關係，就中以鄭板橋的交際爲最廣闊，鄭板橋和李鱓是很好的朋友，和金農也很要好（羅聘是金農的弟子），他有贈金農和黃愼的詩。他和袁子才、王船山都有贈詩題畫的故事。高翔和汪士愼很密切（汪士愼煎茶圖爲高翔所作），他們和詩人樊榭的交情也很好（見『樊榭詩集』），他們和金農也常在一起遊山逛水。在袁子才的『隨園詩話』裏有這樣一段記載：『通州李方膺，罷官寫江寧項氏花園，日與沈補羅及余遊覽名山，人觀者號「三仙出洞」。』

「供人玩好」

很有趣的是鄭板橋的自書潤例：「大幅六兩，中幅四兩，小幅二兩，書條對聯一兩，扇子斗方五錢。凡送禮物食物，不如白銀爲妙，蓋公之所贈未必弟之所好也。若送現銀，則心中喜樂，書畫皆佳。禮物旣屬糾纏，賒欠尤恐賴帳，年老神倦，不能賠諸君子作無益語言也。——畫竹多於買竹錢，紙高六尺價三千。任渠話舊論交接，只當秋風過耳邊。」

李鱓兩次會試落第，家產蕩然，作了「內廷供奉」，又以畫風放逸罷職，所以他不得不和鄭板橋「賣畫終老」了。金農也是以賣畫爲生的，而且賣畫的買賣不見得好，所以屢次托他的在南京住的朋友袁子才替他賣燈。畫燈本是畫工的本行，然而畫家的畫燈也很不好賣，在「小倉山房尺牘」裏有這樣一封信，是袁子才答覆金農的：「三月間芳訊至，囑售畫燈，適僕在江北弄田，未及裁答，致手書再問。先生筆墨遺世獨立，付燈奴以光明之，眞奇寶也！奈金陵人但知鴨臟耳。白日昭昭，尙不知畫爲何物，況長夜之悠悠乎！兪令尹雖奮唇拭舌，不能擠竽而懸諸市，使童蒙求我也……」

「日費百錢」這樣的畫家生活不能不算「清苦」，然而他們只感到「無名」的「沉悶」，這就是鄭板橋說的：「終日作字作畫，不得休息，便要罵人！三日不動筆，又想一幅紙，來

以舒其沉悶之氣！此亦吾曹之賤相也。索吾畫，偏不畫，不索我畫，偏要畫，極不可解處，然解人於此但笑而聽之。』（『鄭板橋全集』）但是，他還是不免上了『狗肉計』的大當：『一日板橋出遊稍遠，聞琴聲甚美，循聲尋之，則竹林中一大院落，頗雅潔，入內，見一人鬚眉甚古，危坐鼓琴。一童子烹狗肉方熟，板橋大喜，驟語老人曰：汝喜食狗肉乎？老人曰：百味惟此最佳！子亦知味者，請嘗一臠。兩人未通姓名，並坐大嚼。板橋見其素壁，詢以何以無字畫？老人曰：無佳者；此間鄭板橋雖頗有名，然老夫未嘗見其書畫，不知其果佳否？板橋笑曰：鄭板橋即我也！請爲子書畫可乎？老人曰：善。遂出紙若干，板橋一一揮毫竟。老人曰：賤字某某，可爲落款。板橋曰：此某鹽商之名，汝亦樂爲此名？老人曰：老夫取此名時，某商尚未出世也。同名何傷，清者清，濁者濁耳！板橋即署名而別。次日鹽商宴客，某知交務請板橋一臨，至則四壁皆懸書畫，視之，皆己昨日爲老人所作，始知老人乃鹽商所使，而已則受老人之騙，然已無可如何也。』（『清朝野史大觀』）

這種內心的矛盾，常使他們感到極大的痛苦，鄭板橋的理論是可以代表『八怪』之一般的情緒與智慧的：『寫字作畫是雅事亦是俗事。士大夫不能立功天地，安養民生；而以區區筆墨，供人玩好、非俗事而何！東坡居士刻刻以天地萬物爲心，以其餘閒作爲枯木竹石，不害也；若王摩詰、趙子昂輩，不過唐、宋間兩畫師耳，試看其平生詩文，何嘗一句道着民間

痛癢？設以房、杜、姚、宋在前，韓、范、富、歐陽在後，而以二子側乎其間，吾不知其立何等而立天地矣！門館才情，遊客伎倆，只合剪樹枝、造亭榭、辨古玩、鬥茶經，爲掃除小吏作頭目而已，何足數哉！……』（『鄭板橋全集』）把藝術當作消遣方法之一種，當然是一個極大的錯誤觀點，中國文人畫的發展，恰好正是從這種錯誤觀點上發展下來的。

在『八怪』之前，尚有八大、石濤，明之徐文長、元之四大家和宋之文同、蘇東坡。到了『揚州八怪』越發的發展了『筆墨氣韻』底形式主義的極致。如：金、羅、黃擅長人物，汪、高兼長山水；李方膺之蘭；李鱓、鄭燮之花卉和竹石，標新立異，可謂『冠絕一時』！然而論到他們的繪畫底『內容』，不外就是逃避現實，不外就是歌詠自然而已！其中少數的例外的作品，是羅聘（兩峯）的『賣牛圖』，據說，它居然『感動富戶收令贖牛』（見蔣心餘爲他作的『典牛歌』）。更著名的是羅聘的『鬼趣圖』，然而還是未能免去迷信的色彩和神秘的幻想。——魯迅說過：『清朝人的筆記裏，常說羅兩峯的『鬼趣圖』，眞寫得鬼氣拂拂。後來那圖由文明書局印出來了，却不過一個奇瘦，一個矮胖，一個臃腫的模樣，並不見得怎樣的出奇，還不如只看筆記有趣。』（一九三三年，『南腔北調集』，『搗鬼心傳』）這就算是『怪』到家了的東西了！

第四節 木乃伊接觸了新鮮空氣

自從『五口通商』（廣州、廈門、福州、寧波、上海）以來，爲接受西方文明的機運，實際上，在這時際，却還不如說是中國開始接受外國的資本主義的帝國主義的經濟侵略和文化侵略爲妥切！在別一意義上，老大的中國也正受了強敵的『恩惠』，正如馬克思所指出的：『鴉片漸漸取得對中國人的統治權，皇帝及其拘泥的官僚們，也就漸漸失去自己的統治權，這是未必要證明的。我們可以認爲歷史之所以須要麻醉該國人民，爲的是要把他們從歷來的愚昧狀態中喚醒起來。』（馬克思：『中國的及歐洲的革命』）。於是從『戊戌政變』（一八九八年）到『辛亥革命』（一九一一年）改變了所謂『民主』政體，文化上的轉變過程像怒潮一般的往前直湧。但是，中國的鄰敵日本，從明治『維新』（一八六八年）開始發展其資本主義帝國主義的國家以來，在一切文化上，不但在『科學』上，卽在美術上也大講其『維新』，可以說，日本帝國之受西歐『文明』的洗禮，却又跑到中國前邊。日本和歐美各國一樣，以其資本主義帝國主義的經濟的與文化的侵略直接的來壓迫半殖民地半封建的中國。這之下，封建主義的傳統的藝術也『正如保存在緊密的棺材裏的木乃伊一樣，只要與外

界新鮮空氣一接觸，便一定要腐爛』。（馬克思語）因此，在鴉片戰爭以後，中國的封建主義的美術遂逐漸衰落。充其量，只可以說它僅僅是這以前時期的微弱的餘波——如朱鶴之追隨石濤，黃佐田之追隨蕭尺木，改琦（新疆人）之追隨冷枚，張士保之追隨陳老蓮等等。清末之『滬上三熊』：張熊模仿『四王』，朱熊模仿陳白陽，任熊模仿陳老蓮。費曉樓又追隨改琦，趙之謙又追隨石濤和八大，任伯年又追隨陳老蓮，吳友如又追隨焦秉貞，等等。這些畫家們，都是形式主義者，所表現的都是古裝士女、山水、花鳥等等。

就中，只有改琦之『紅樓夢圖詠』和吳友如之『點石齋畫報』爲最風行。而尤以後者的影響爲最大。然而，這些作品都只是反映了沒落的封建主義社會的生活和情緒。他們絲毫不曾表現出中華民族在反封建主義者反帝國主義者的鬥爭的革命的事件和人物。正和魯迅所指出的：

『「點石齋畫報」是吳友如主筆的，神仙人物，內外新聞，無所不畫，但對於外國事情，他們不明白。例如畫戰艦吧，是一隻商船，而艙面上擺着野戰砲。畫決鬥則兩個穿禮服的軍人在客廳裏拔長刀相擊，至於將花瓶也打落跌碎。然而他畫「老鴇虐妓」，「流氓拆梢」之類，却實在畫得很好的，我想他看得太多了的緣故。就是在現在，我們在上海也常常看到和他所畫的一般的臉孔，這畫報的勢力，當然是很大的，流行各省，

算是要知道「事務」——這名稱在那時如現在之所謂「新學」——的人們的耳目。前幾年又翻印了，叫作「吳友如畫寶」，而影響到後來也實在厲害。」（魯迅：「上海文藝之一瞥」）

國際的電氣化機器工業把中國的手工業給杜塞住了。近代中國所用的工藝品，差不多都是從日本和歐、美輸入的「舶來品」。手工業的工藝，還只是保存着半原始的技術和封建的形式，這之下，其因國際的資產階級對於中國藝術底愛好還能保持着他的「親愛的」雇主的「交情」者，並不是只有外國的資本家才知道保護中國的舊文化、老古董，他們那裏是「尊重」中國的文化呢！簡直是一種對於殖民地藝術的「貓哭耗子」的心理。近代中國仿古美術底興盛，與古董商底發達，完全是建築在這種市場銷路上。古物（以及膺造品）本是封建貴族的後宮文明和客廳裏的藝術，甚至於士大夫文人雅士的「創造」，都大批的陳列在「華洋雜處」的市場裏，為了賣給外國資本家，北平、上海之足以成為近代藝術的集中地的原故，特別是上海是國際資本主義在中國的總匯。於是，「山林隱逸」的「靈魂」便如同落花流水一樣的淌來淌去，呵，拜金主義狂潮呀！

從鴉片戰爭以來，中國對外貿易的衰落，輸出品之瓷器、絲織品等的不振作，已證明手工業在逐漸沒落。但是，還有一部份的工藝，如地氈、畫燈、貂皮子（壁紙）和玩具等，還能夠被外國人看作中國美術而加愛好的，一樣的是對於殖民地的「征服」和「好奇」的心理

或活在的意識，在這種『幽默』的趣味上，外國資本家們從中國買去了一些玩藝（夾在大批的工業原料之中）帶回到他們的本國的繁華都市，伴着征服殖民地似的興致炫耀給他的『家鄉人』，便引起了新的刺激和興奮：『哈！中國美術！中國風格！』這足以影響到正在被『聲、光、化、電』物質文明與金光銀閃所震動了的下降資本主義國家裏的寄生的『藝術家』！他們爲了『沙龍』的雇主的眷顧，也爲好奇心的盲動，有形無形的，便不妨偸竊、模仿中國化的技巧到他們的『創造』上。

世界的經濟關係，鑄成了包圍地球的金網。由於外國資本主義者的侵入，在中國已產生無產階級。中國還依然存在着封建勢力。軟弱的中國的資產階級乃不能不隨着世界的潮流如同從十九世紀開始歐洲各國都派人或自動的跑到資本主義文化成熟的巴黎去學習美術一樣，落後的中國自海通以來使陸續的有人步東西各國是後塵也趕到巴黎或其他都市去抄寫博物館的眞蹟或者學了一些什麽時髦的派頭，這就是形成現代中國的『歐化』美術的張本，然而中國社會內部底矛盾是極複雜的，反映在美術流派底鬥爭、美術運動的鬥爭和創作內容上的鬥爭，因而在現代逐漸開始了。

在半殖民地的半封建的中國美術，在世界上怎樣是現了它的姿態和它是怎樣的翻身，是我們必須知道的事體。

第十二章 現代的中國美術

——現代（一九一二——一九四〇年）——

第一節 當代中國的美育思想與美術上的諸流派

在中國，把美學與科學並提，看作『養成國民實力的兩大工具』這個進步的主張，是從中國新文化奠基人之一蔡孑民（一八六六——一九四〇年）提倡起來的。在一九一二年，中華民國成立，他被任爲教育總長時，發表了對於教育方針的意見，就提出了『教育上應特別注意美育。』一九一六年，他被任爲北京大學校長時，曾力倡『學術公開，思想自由，文學與美術上之現實派與理想派兼容並收。』因而奠定了新文學新藝術諸流派發達的基礎。在『五四』前夜，他提出了『文化運動不要忘美育』，而且實際的把他的主張實現到藝術學校的建立上，實施到各級學校的美育課程上。在他一生的文化活動中，對於新文藝運動，不但是一個提倡者和推動者，實際上也是一個有始有終的有力的建設者，美學思想在他的文化思想中正佔有一個重要的地位。

民主主義的美學觀，是中國民主主義思想之一個重要部份，他的思想方法是皈依了西方資產階級的唯物論，而同時又出入於觀念論。由此而形成他的藝術史觀，即社會進化論的美學觀。把藝術上存在的階級性（包括民族性）代以『純粹的美育』（即『純藝術』），闡發藝術上的『普遍性』與『超越性』，藉以『陶養感情』，藉以『破除迷信』，並藉以『作爲改進社會的工具』。這種美學思想在它的本身上，雖然反映着觀念論和唯物論中間的矛盾；但是，對於反迷信反封建的藝術活動，却曾給予了巨大的影響。

眞善美的綜合與分離：蔡子民根據着蘇格拉底、柏拉圖的倫理學底藝術觀，認爲眞善美是三位一體的。他主張美育應該是和智育相輔而行，作爲完成德育的準備。雖然他並不曾指出道德與行爲上的階級性；但是，如果作引伸的說明，那末，美學爲了『完成德育』，它不只是應該行動的，而且『賴智育之助』還應該是合乎客觀眞理的。這是主張理論與實踐的一致，也正表現着蔡子民精神的偉大之處。可惜的是，在他的綜合眞善美的理論上，却不曾貫澈爲統一的體系，相反的，他把眞善美又作分離的解釋，使他們孤立的互不聯系的各事其所事，把『美』看成是『感情與興趣之所托』，這樣的含義，又可以把美學從社會科學中脫出而單獨的去追求了，這正是墜入到觀念論去的一個開端。

純美育的理論根據：蔡子民之所以提倡純美育，他的理論根據，是因爲美感有『普遍

性」和「超越性」，由於美的「普遍性」的感染，他以爲可以使人類不再有人我之偏見與利害的關係；所謂「超越性」，按照他的解釋，也就是「超絕實際的」，可見「超越性」和「普遍性」，在本質上是「二而一」的。就是說，把「美」當作一種絕對客觀的形式，而不把它當作是有生命的人類的創造和現實的反映，忽視了它的時間性和空間性。把美的形式孤立起來的看法，無疑的是超現實主義者「爲藝術而藝術」的理論，這種理論的來源，是出自康德「無關心」的形式美學體系。

蔡子民提倡「純美育」的出發點是善良的偉大的，他爲了反對迷信反對暮氣反對中國的舊文化，因而想以新鮮的活潑的實用的美學修養，美的技能和美的觀感，遍佈人間，用它作爲安慰勞苦之人生，用它改良藝術的生產，用它蘇醒古老之中國。但是，在改造社會運動上，只着眼於國民精神的改造而不注重變更社會的物質生活，這是「五四」以前舊民主主義者的通病。事實上，在他們的美學思想上也正含有這個矛盾的理論。例如，他提出的「衞國之德」，是要求美育爲民族利益而鬥爭的；他提出「無論何等宗教，無不有擴張己教攻擊異教的條件」，並且，甚至於他也指出了「以美育論，已有與宗教分合之兩派」，是承認藝術上的黨派性的；當然，當世界上還有民族壓迫，社會上還有階級壓迫的時候，美學是有民族性和階級性的，而且，美學必然的服務於民族的與階級的鬥爭。然而他憧憬着一個沒有民族

壓迫和階級壓迫的『大同』世界，他企圖尋找一個可以改進國民精神，以至於由此可以和平達到理想國的工具，於是，他皈依了康德的美學。

『以美育代宗教』的異論：雖然蔡子民在基本上接受了康德的美學；但是，康德對迷信讓步，向宗教獻媚；而蔡子民却破除迷信，反對宗教，主張『以美育代宗教』。這種無神論者的觀點，是由於他具有唯物論與自然科學的思想，是由於他受了古老中國封建文化的壓迫而形成的。他解釋宗教的起源，說是『不外因吾人精神作用而構成』，無疑的，又墮入到觀念論。而他指出宗教怎樣利用藝術作爲誘人信仰的方法，指出宗教純粹是藝術的創作和藝術的作用，這就是說，他在客觀上承認了藝術上的宣傳作用。但是，他只是認爲附屬於宗教的美術，常常受宗教之累，受累的地方，在於美術失去了它的『陶養感情』的作用，在於轉變到『刺激感情』的宣傳作用上。因而他提出『爭刺激感情之弊，而專尙陶養感情之術』。就是說，把藝術爲鬥爭而服務的宣傳作用抑壓下去，而只發揮它的『陶養感情』的本質，這正是提倡『純藝術』的美學觀，也就是他的『以美育代宗教』異論的所在。

宗教藝術與人文藝術：蔡子民論到『藝術進化史』的時候，敍述了『美術逐漸脫離宗教而尙人文』底一些史實。在他的結論上，除指出宗教美術的弊病以外，並指出人文藝術的價值。人文主義藝術的價值，至於那公共建築的建造和描寫自然與社會狀態的製作，有如他所

說的：『到今日，宏麗的建築，多爲學校、劇院、博物院，而新設之教堂，有美術價值者，幾無可指數，其它美術亦多取資於自然現象及社會狀態。』中國舊藝術已陷於傳統的、因襲的、公式化的腐朽狀態。蔡子民提出中國的新文藝應吸收西方的人文的藝術，可以說這是對症下藥的至論。但是，他並不曾把這個美學思想的積極性發揮爲一個統一的藝術史觀，對『藝術與社會之關係』並不曾指出它的發展的規律。例如，就宗教藝術與人文藝術而論，當宗教被封建階級所利用藉以麻醉人民時，侍奉宗教的藝術也就是侍奉封建階級。當宗教被資產階級利用時，侍奉宗教的藝術，也就是侍奉資產階級。藝術本身，只是一種工具，它既可以去宣傳宗教，又可以爲人文而服務。人文雖然無宗教的迷信作用，但它服務於某個階級及其階級意識是一樣的。在封建時代統治階級多利用藝術去宣傳宗教，所以宗教藝術多產生在封建時代；然而在封建時代，藝術服務於封建主義的『人文主義』的，實在也不在少數。當資產階級向封建階級揭起反抗之纛時，人文主義的（實際上是民主主義的）藝術超過了封建的宗教藝術；然而當資產階級掌握政權以後，它却不但利用藝術去宣傳宗教，而且還利用『爲藝術而藝術』的理論，以及形式主義的藝術以麻醉人民了。當民族壓迫及社會矛盾存在並加劇的時候，被壓迫者的藝術必然興起，藝術這一上層建築對於社會經濟基礎所起的反作用，雖不曾爲蔡子民提起，但是作爲反對『神權』反對『王權』和保障『人權』的先驅者，

常是歷史所首肯的。

唯物論的藝術起源說：在蔡子民寫的『美術起源』裏，發揮着唯物論的觀點。他所說的『美術』是按照廣義的解釋，也就是『藝術』。其分類爲：『靜的』或『空間的』美術，指圖案，彫刻和繪畫等（卽狹義的美術），『動的』或『時間的』美術，指跳舞，詩歌，音樂等。蔡子民首先把社會進化論與生物學上的進化論分別開來，說明了藝術是人類獨有的創造能力。他並不曾以唯物史觀的觀點，指出藝術起源於勞動，勞動是猿類到人類進化過程中的產物，而只是以唯物論的觀點去研究原始的藝術。他的研究方法不以美術考古學爲主，而多借助於人類學。他根據現代種種未開化民族的實際生活材料，提供了一些正確的推論，見解有很多精闢獨到之處。例如：他考察原始的圖案，取材都是人和動物，他指出在這原是由於遊獵民族用獵得的動物作經濟上的主要品。在美術考古學上，本來已經有發掘的材料，可以證明原始時代的美術與現代未開化民族的美術相似之點了。他解釋動的美術的起源時，以未開化民族之歌詞爲證，指出詩歌之發生，含有原始生活之敍事的意義，而駁斥了觀念論者以爲抒情詩先於敍事詩發生的論斷。並指出未開化民族的跳舞與音樂綜合的演出，乃是戲劇的原始形式。關於藝術上的『地理環境』問題，自然主義者美學家認爲是形成『民族特性』的條件，蔡子民是站在唯物論的觀點否認了它的。他說，從各種遊獵民族的美術上考察，竟然

都相似，相似的原因，和他們的生活很有關係。例如裝飾、圖畫、跳舞、詩歌和音樂等，無論是不相關的民族如澳洲土人與 Eskimo（寒帶土人）竟也看不出差別的性質來。關於自然主義者所主張的「美術受氣候的影響」，他的回答是，無論從物質上間接來的或精神上直接來的氣候的影響，在原始美術上，都沒有顯著的痕跡。作為一個實利主義者的觀點，顯明的表現在他的結論裏，他說：原始美術，差不多都含有一種實際上的目的，例如圖案是應用的便利，裝飾與跳舞，是兩性的媒介；詩歌與音樂是激起奮鬥精神的作用等等。並由此而推論說，美術與社會的關係，在無論什麼時代都是顯著的，這是怎樣的明確呵！

藝術的行為與藝術的衝動：蔡子民認為，凡是藝術的行為，最初是藝術的衝動，他對於藝術衝動的解釋，根據着「遊戲說」與「摹擬說」否認有外加的目的。這種說法是和他們的實利主義觀點自相矛盾的。本來，遊戲的衝動和遊戲的行為，其本身就是原始的藝術。在原始時代，藝術和勞動生活是分不開的，例如遊獵人類所刻畫的狩獵圖記；為了勞動省力而發出的勞動聲等。自然所給予人類的刺激或印象，只有在人類生活上發生一定的關係時，才成為被摹倣的對象，而摹倣正是一種藝術行動的手段，顛倒過來說，也就是現實的反映。例如，原始狩獵生活時代對於狩獵動物的描畫，以及原始農業生活時代收穫後的歌舞等。

凡是藝術行為都含有一定的目的，例如所謂描寫藝術，在其內容含義上都含有宣傳鼓動

性，『敍事詩的』是宣傳性，『抒情詩的』是鼓動性。而二者又是錯綜的。所謂玩賞藝術，它是裝飾性的，也是娛樂性的，不只是描寫藝術要具有形式上美的條件；同樣，玩賞藝術也具有某種生活內容的含義。在內容決定形式的意義上，二者是不可分離的。因此，如果認爲藝術衝動只與遊戲衝動及摹擬自然的衝動相伴，否認有外加的目的，無視後二者的衝動也就是藝術的衝動的，這種看法，還是出自純美育的美學觀。

『藝術化的勞動』問題：蔡子民在他寫的『美術的起源』的最後，曾提出過一個他認爲『很可研究的問題』，即『藝術化的勞動』問題。這個問題的提出，是出自他的『平民』精神，對勞動階級具有偉大同情的人道主義者的意識。蔡子民在五四時代曾提出過『勞工神聖』的口號。

蔡子民引證莫利思（Morris）所痛恨的『美術與勞動之脫離』，實際上，近代工人是以漠然態度去看待自己的工作的。在資本主義發展中，智力勞動與體力勞動的脫節達到了最高限度，勞動者爲了餬口去侍奉『世界上的強者』，自己變成了機器的奴隸，當然是藝術趣味蕩然無存了。在英國十九世紀後半葉，作爲藝術組織家的莫利思，曾按照中世紀職工組合原則，組織了『藝術手工業勞動組合』，後來，又增加很多的『原始勞動組合』，以期培養英國人民的道德及興趣，建立不分貧富不分貴族與奴隸的社會。這種改良主義的空想的社會主

義運動，雖有人積極進行，但是終於遭到了不可避免的失敗。

如果往前看去，在新民主主義社會裏，在合理的生產制度下，勞動者就必然能夠獲得相當的藝術化的娛樂，以及業餘的藝術修養，甚至可能獲得性之所好的某種專門藝術的成就。在社會主義社會裏，消滅了剝削者的壓迫，消滅了智力勞動與體力勞動中間的矛盾，藝術事業爲勞動者所有，人將是多才多藝的。至於藝術將怎樣可以得到充分條件，以至於可以達到全盛的繁榮，那只有到了『各盡所能，各取所需』的時代——無階級的共產主義社會，在那裏，美學服務於人類與自然的鬥爭，藝術與勞動的聯系正如藝術與社會之經濟生活的聯系是一樣的密切，這可能就是蔡孑民所理想的『與初民美術的境象，有點相近』。當然，這不是說，所有生產勞動都要藝術化；如果作廣義的理解，可以說，到了那時候，由於每個勞動者都可能深刻浸入於藝術化的生活，在所有勞動中都浸染着美學的趣味，人類將可以完全發揮自己的探創世界。

藝術的世界性與民族性：民族藝術的發生和發展，它不是建立的，民族之間藝術上的融合，過去已有過很多的史實。例如：古代埃及美術曾經過克里特島傳入希臘，美索不達米亞美術渡愛琴海傳入希臘，希臘化美術經地中海東部傳播很廣，東北到黑海北岸，東到安息、希爾幹、大夏、庫車（新疆）以及印度之西北部。中國美術自漢代起，不只受了印度的影

響，希臘化美術曾以大食（阿拉伯）爲媒介，經中亞傳入中國內地，六朝陵墓中有希臘式柱子，唐代美術也含有希臘化和印度美術的影響成份，意大利文藝復興，不只是接受了希臘羅馬的遺產，而且也受了東方的影響，當時的威尼斯有「西方比鮮丁」之稱。意大利文藝復興影響之所及，北傳入富蘭德，西傳入伊比利半島，而歸於法蘭西。近代美術，巴黎曾成爲世界的中心。美術伴着政治與經濟的關係，某些民族之被捲入同化的過程，已成爲歷史的必然性了。特別在近代，「個別民族的智力創造變爲公共的財產，民族的片面性和狹隘性變爲益加不可能了。」（馬克思語）蔡子民適應這個世界潮流，提出了藝術的世界性。他說：「凡是藝術是世界性的：例如埃及金字塔在各國美術史上；希臘的「彌羅美神」在巴黎魯佛兒宮；墨西哥的城，在柏林博物院；貝多芬的交響樂，在上海演奏；中國李昭道的畫，在倫敦展覽；這可以見建築、彫刻、圖畫及音樂，確爲世界性的了。……文學家對於時間或空間的阻力，用方法打破他；例如古文學用註解，外國文字用翻譯，這就可以造成文學的世界性。」（引自『世界文庫序』）。對於封建主義者爲了保守中國舊文化和排斥外洋新文化之類的頑固思想，主動的促進世界文藝之交流，是一個戰鬥的文藝政策。

然而，在民族壓迫依然存在着的今日，特別是在法西斯侵略者橫行無忌的今日，無產階級的國際主義者是並不排除民族藝術，反而還要發揚民族藝術的，在民族藝術裏，孕育着世

界『大同』的藝術。各民族的藝術在其發展的道路中逐漸彼此結合着融化着，成爲國際藝術的主要因素。魯迅說過：『有地方色彩的，倒容易成爲世界的。』這就是藝術的民族性與世界性的關鍵。

在爲了反對民族侵略者而建立的文化統一戰線上，中國新文化啓蒙運動的先驅，蔡子民與魯迅的道義之交，文藝之交，以及他們在文化藝術上共同努力的事業，象徵着新中國文藝復興的曙光！

正是由於中國是半封建半殖民地的社會，因而資產階級的與封建階級的美術的對立性，表現得異常軟弱，但是伴着傳統美術的守舊主義，和歐化作風底影響，却展開了現代中國美術底複雜的流派：建築的技術和樣式，是整個的從西歐搬來了，在所謂『中國風』的建築，仍然是應用西歐的技術再在封建主義遺留下的形式而給以『合理』的結構。建築師名家有劉旣漂梁思成等。彫刻，除一部份仍然是石工的傳統藝術而外，新的製作則是追隨着西歐的風格，把古典主義，印象主義與表現主義等底彫刻換一套中國的衣裳，改成中國人的面貌和軀幹；而內容却缺乏革命主體的表現。名家有李金髮等。繪畫，除工匠仍然因襲着成法以外，文人畫的『寫意』接續着清代的餘緒而盛行下去了。『工筆』有的還是保守着傳統，有的或者更滲合了西畫的方法。對象仍然是山水、花卉、鳥獸、仕女和仙佛而已。

現代畫家之數量超過了彫刻家和建築家之上。建築由於處在半殖民地的半封建的生產狀況之下，極乏可以代表新的社會意識的表現，全國各大都市通是宮殿式建築之復興。不然就是抄襲歐美的圖樣而加以改竄。彫刻除少數的藝術學院添置了這個科系，正在學步着歐美資本主義的藝術教育形式而外，革命的主題的創作，是很少的，就是在繪畫上，也並不因數量的盛大而消失了質量上、創作的貧乏。相反的，這就是隨着西歐各流派的後塵，徒作空形式的反復，然而作爲表現意識形態的中國美術的主力，舍去繪畫實在難以看見它的趨向。

現代中國的『寫意』畫：以吳倉石（俊卿、昌碩）的影響爲最大，吳倉石爲浙江吉安人，善篆刻，五十歲後才作畫。承趙之謙的餘緒，住上海，賣畫於日本人爲最多。在北平之畫家首推齊璜（白石），他是湖南湘潭人，幼年貧苦，學木匠，後爲王湘綺所栽培，以賣畫成名，他的筆墨上承八大山人，結構有類乎西歐的後期印象派。一九三〇年以前，每年賣畫於東西各國者計七千元左右。寫意畫之參合西歐風格者，在廣東之著名畫家爲高奇峯等。

工筆畫之著名畫家多集中於北平，如保守古法之徐燕蓀的人物。融合西法之馬晉的走獸，等等。現代工筆的繪畫逐漸衰落了，而內容更少有描寫現實的創作。

這就是封建主義的傳統主義的美術沒落的徵象。

中國的現代的美術以北平、上海兩地爲中心。北平在建都時代（一九二八年以前，稱北

京），文人畫家多薈萃在那個地方。上海是藝術的新市場。劉海粟（江蘇武進人）民初十六歲時，創辦上海美專，爲吸收西風美術之先進，打破舊禮教，採用『模特兒』，對中國新美術教育頗多影響。人稱他的作風，融合中西藝術，而實受中國大寫意與法國後期印象派之影響爲最大。他於一九三一年間曾赴歐遊歷。著有關於繪畫的書籍。中國美術既不緊於『國粹』派之單純的保守，更不在乎對於西歐美術底形式的模仿。美術家曾經應用了西方的技術在歷史的過程上有其開拓或發展的表現，它的內容題材表現着新興的、軟弱的民族資產階級底唯心主義的意識形態，同時，在美術活動上又常常和封建主義者妥協。就其創作底方向，提出現代重要的幾個名家：

鄭錦（駿裳、廣東香山人）——少年係由畫工出身，繼承宋代院體，中國的筆法和着色法參以西方的透視法和構圖法，作大幅畫絹的歷史題材。代表作如『西施詠』（王維詩：『朝爲越溪女，暮作吳宮妃』。表現愛國主義的思想）二幅及『楊貴妃』等。爲現代最先進的歷史畫家。作風：佈局宏敞，筆法纖細，色彩鮮豔，但人物之姿態和面部底表情，表現還欠充分。

徐悲鴻（江蘇宜興人）——他的西歐古典主義的功夫在中國比較的好，油畫如：『風塵三俠』、『田橫』等。徐作中國畫，如『九方皋』等，所描寫之人物、動物（尤善畫馬），

比較合乎解剖和透視，明暗寓於中國畫的「濃淡法」中，作風近寫意。徐之寫生素描，比較的有根基，肖像畫是他的代表作。但缺乏有現實的革命內容題材人物的創作。

林風眠（廣東梅縣人）——油畫取新印象主義的技巧和作風，代表作有「人道」，「摸索」和「人類的歷史」等含有文學上的象徵主義的色彩，初期作品表現資產階級的反封建主義的意識。他所作的花鳥畫，用中國筆墨，以「濃淡法」潑墨寫意，含有舊詩的作風，畫面上充含着煙霧迷濛的趣味。是他僑歐時的作風。回國後常作肖像和靜物，作風上又轉向後期印象派，缺乏現實的社會的內容。

其他，畫家甚多，不勝枚舉。又或只模仿西歐流派之作風，慣作無主題之表現，風景、靜物、男裸、女裸、肖像而已。或應用西歐後期印象派之作風到中國寫意畫上，內容空虛無物，表現力量膚淺。但由於寄生於半封建半殖民地社會環境之下，便不惜「拾人牙慧」（拉死尸）以爲其拜金主義與封建主義底掩護，而作出被世人唾駡的宗派的鬥爭。

現代美術作品曾屢次表現在歷年的國家主辦的展覽會中，從五四以來直到南京政府時代，如：在北京所開之各種美展及在南京所開之第一第二兩屆的全國美展，等等。

在社會生活矛盾之存在與美術風格的錯綜的發展之下，青年的美術家便揭出了反抗封建主義的旗幟，他們批判的接受着西歐之進步的理論和方法，從自由的思想逐漸的走向到現實

的革命的美術的活動，這便是由漸變到突變之美術發展中的新生的階段，而這新興美術的誕生，正是準備要把死去了的情緒底陳蹟，給搬運到『歷史的美術博物館』底序幕。

第二節 革命的美術運動

從十九世紀到二十世紀，不僅清朝的政治腐敗官僚貪汚；更嚴重的是國際的資本主義在中國用了鎗和炮開闢了自己的道路，把中國變成了半殖民地的國家。外部壓迫的增長，加速了並加劇了內部矛盾的成熟，生產力發展之間的矛盾到了不可忍受的地步，產生了孫中山領導的『辛亥革命』（一九一一年）。革命羣衆的基礎，隨着革命道路上新的障礙之積累而擴大。喚起東方和西方成千百萬的勞苦羣衆的革命從世界大戰的胚子裏產生出來。馬克思主義——列寧主義在中國的生長，推動了中國的民族解放和人民解放的運動也正是中國新文化的基礎。

自從國際的資本主義侵入中國以後，中國產生了無產階級並且從自在的階級逐漸變成了自為的階級，由於蘇聯一九一七年的十月革命偉大的勝利之影響，一九一九年，在中國也創造了『五四』運動，中國的無產階級和革命的文化人建立了新文化運動，社會思想上的革命

與文化的革命，同時並進的展開了。「二七」（一九二三年）是軍閥鎮殺京漢鐵路工人和摧殘革命的日子。由工人運動聯合全民運動反對軍閥反對帝國主義的壓迫。革命運動的高漲，打通了中國革命的道路。「文化革命」便由於革命運動而高漲起來。一九二五年「五卅」慘案，給與中國廣大羣衆以極大的刺激，革命文學逐漸由「活語言」文學的建立而達到內容意識的轉變，那時由「爲人生而藝術」的生長，到了「爲大衆而藝術」的萌芽；一九三〇年革命文化組織的形成和普遍的開展，推動了文化各部門底發展。革命藝術底理論和論戰，推動了青年美術家之積極的表現——革命的浪漫主義與新現實主義在中國美術創作上活躍起來。

許多的青年藝術學徒反抗着官學派所給與的思想上的壓迫，自覺的革命的製作着各種作風的，具有社會意識的革命的創作。公開的巡迴的在各大都市展開了展覽會。生活是貧苦的，堅決的。節省下吃燒餅的錢，收攏來作爲買顏料畫具和木刻刀之用。小心的精細的端詳着貧民窟、碼頭、工廠、農村的勞動者的姿態和情緒，革命的事變，革命的偉人，都給呈現到畫面上和木版上了。

在中國，青年美術家會因革命的創作而被捕入獄者大有人在！

窮苦的青年美術家既因物質生活之不安且因物質材料之難以獲得，便簡直把沸騰了的熱血給擠出來塗出來！這種偉大的藝術，無論他用了那種方式去表現——抒情詩的或者敘事詩

的，裝飾的或者描寫的，浪漫的或者現實的，無論那種技巧和作風，在生長着的過程中，爲人道正義爲眞理而鬥爭的精神的波動，顫慄憤怒的心弦，冷靜深刻的意識和革命的羣衆融化了，和大衆的心聲共鳴了。這樣心血的結晶，廣大勞動的羣衆，就應該給以客觀的理解和主觀的領味。而在中國美術發展的弦索上，從現實裏的典型事物和人物反映出來的創作，正是民族解放和人民解放的曙光！

中國農村破產的現狀，從『九一八』（一九三一年）到『七七』（一九三七年）日本帝國主義炮火下的中國人民，革命羣衆和革命戰士的生活，都市或礦區工人因被壓迫而起的激昂的行動，災荒變亂下的流民難民以及隨時隨地所見到的慘酷的不人道的景象和人民革命的起義事件等等現實，青年美術家便不需要報償的給呈現出來，使用的工具既因物質材料的困難，而同時，在艱苦的生活中便鍛鍊出各種的精巧的技術。大畫布是粗製的蔴袋或土布。彫刻是泥塑和石片的浮彫。特別是以簡便之木片而便於廣佈的木刻。爲了露天大會或會場中所需要的有主題意識的指示的宣傳畫，壁畫，以及爲幫助革命的刊物而工作之書報上的插圖、諷刺畫和新的封面裝幀等等，實際上，中國革命美術已從萌芽而到了發展的狀況——上海、杭州、北平、天津、廣州、香港等地底木刻創作，數量是豐富的，作風是各種不同的。彫塑作品雖不多見，而也同繪畫一樣是正在生長。歷年在各地展覽會所見之革命美術的作品和中

外書報雜誌上所揭載的，其數量不可數計，作家也不可勝數。質量上是在逐漸的發展。

一九三四年三月間在巴黎舉行之『中國革命美術展覽會』，法國藝術批評家Andre Viollis在巴黎出版的『人道』（"Humanity"）報上發表其對於中國革命的美術的評語，如下：

『這些畫家，不屬於任何派別。難道說他們不知道宗派是一個存在的事實嗎？他們以人力克服自然，否定了中國傳統的因襲的藝術法則。雖遠隔重洋而他們的靈感與技巧與我們竟然是這樣的相近，以呈現於我們的同時代的主人。……

這些繪畫，不是浪費時間的工作，而是急就的一氣呵成的感興的作品，如同畫面之呈現於我們之前的。我們的時代，已經不是受報於卑鮮丁主義（Byzantinism）的時代了；把奮發的激情的共感天天安排在畫布上，毫無顧忌的要表現：從地下層，從工廠的天井，從廣場之一角，在任何地方也可以遇到他們同胞的犯罪、危險，他們表現了勞苦羣衆的每個姿態，慘痛生活的每個景象，變亂事件的每個階段，例如：

苦力之強有力的體格，赤背，甕臂，筋肉緊張。一個是緊握兩拳，另一個是緊閉着嘴。像青銅的閃光似的裸體舉起兩臂正在揮着臂斧的工人，給人以最大努力的印象。其另一傾向的圖畫，一條粗繩在一個人的肩上劃下一道深溝，好像拉着極重的東西。

在大畫的中層，許許多多正在冒着汽的工廠的烟筒，還有無數的窗戶，有一羣背負

着東西的人們，摩肩偕行，狀甚親密，看他們每個人的樣子，就可以明白那窒息的呼息與激怒的怨語……

在星野中，有親密的互相耳語着的兩人，他們的面孔顯出急切與誠懇之狀。……

我們還有囚徒被監禁於鐵欄之內，其狀殆若獸類者。……

還有藍色調子的小幅，被巡捕打罵着的，與橫在血泊中的人。……

像這種繪畫製作，不爲所謂「藝術」所攪擾，純是眞理之心靈上的慘痛，乃是向着偉大之藝術工作邁進的。」

又有外國的藝術批評家說：『中國的革命繪畫和版畫在世界美術中實佔有極優越的地位。』

這就是在魯迅幫助下領導下的青年的左翼美術家的工作的一班。嚴格的說，由於青年美術家的未貫徹羣衆觀點，在技巧上在理論上的修養不充分，以致對於西方的美術沒有作批判的吸收，甚至受了一些不好的影響如後期印象派，表現派等作風。在版畫上，也曾有追求西方現代名家的作風，而對於建立民族的大衆的和現實主義的新作風，過去注意得和講求得都不充分，而且在左翼美術家聯盟的組織中，曾犯過『空喊主義』與『關門主義』錯誤。然而這些缺點正被克服着。

中國左翼的美術運動，在中國革命的美術運動史上留下了光榮的艱苦的事蹟，它成就了一些革命美術家，對中國革命貢獻了相當的力量，這個光榮的傳統，直到以後，遂成為中國革命美術運動的主力，這個美術運動，屬於新民主主義的範疇，無產階級政黨領導之下和影響之下的文化運動的一環。參加這一運動最積極最有力的是魯迅。魯迅的名字是和革命美術運動分不開的！

革命的藝術家魯迅（一八八一——一九三六），自從開始了文學活動起，同時，他也開始了美術活動，在中國首先把藝術作為民族解放與勞苦羣衆的鬥爭的武器而去實際的工作和提倡的，魯迅是一個中國的劃分時代的開路先鋒！

魯迅對於美術，是一個中國的歷史遺產的整理者，國際美術的介紹者。藝術的理論家和批評家，並且是革命美術運動的倡導者。中國美術有了他的活動以後，不只是把中國的美術遺產提出來整理，而且也給中國的革命美術奠定了正確的路標和基礎。

魯迅的藝術思想出發點：——魯迅的藝術思想的出發點正如在他的『自序傳略』（一九二五年作）裏寫着的：『……正值中日戰爭，我偶然在電影上看見一個中國人因為做偵探而將被斬，因此，又覺得在中國還應該先提倡文藝。』在『吶喊自序』裏也寫着：『……凡是愚弱的國民，……我們第一的要著，是在改變他們的精神，而善於改變精神的是，我那時以

爲當然要推文藝，於是想提倡文藝運動了。」

魯迅出身貧寒，生活困難。加之以他生逢國際資本主義帝國主義壓迫中國的增長，加速了和加劇了國內社會生活的矛盾。這樣，使他深切的『看見世人的眞面目』——階級社會的現實生活形成了他的世界觀，就從這個眞實的觀點出發而形成他的藝術的思想。他說：『必須爲人生，而且要改良這人生！……所以，我的取材，多採自病態社會的不幸的人們中，意思是在揭發出病苦，引起治療注意。』近年（一九三四年）他又說：『目前的中國，眞是荆天棘地！所見的只是狐虎的跋扈和雞兔的偸生，在文藝上何只是冷淡與破壞，而且，丑角也在荒涼中趁勢登場。……我已決定的相信：將來的光明，必將證明我們不但是文藝上遺產的保存者，而且是開拓者和建設者。』（魯迅編印『蘇聯木刻集』『引玉集』之『後記』）

魯迅整理民族的美術遺產的工作：——魯迅不只是作家和文學史家，而且他對於中國美術史也有深切的研究，因而他的博古的知識與鑑定的才能素來爲國內外的名家所推重。由於中國社會的需要，他特別提倡了版畫的藝術。他也特別的注意搜集版畫歷史的材料，如『漢畫像』和『六朝造像』（並且輯錄了『六朝造像目錄』——始自晉代終於隋代，計十一期造像目錄，未印），他和西諦（鄭振鐸）共同編輯出版的有『北平箋譜』（一九三四年出版），在他去世不久以前，還曾寫信給西諦，說是『想早日看見「十竹齋箋譜」的刻成』。他的眼

光也和從前搜集者不同，像蔡孑民所指出的：

『他在北平時，已經搜輯漢碑圖案的拓本。從前紀錄漢碑的書，注重文字，對於碑上彫刻的花紋，毫不注意。先生特別搜輯，已獲得數百種……』（蔡元培：『記魯迅先生軼事』）

他時時關心着這樣的工作，但是，他絕對反對復古的思想。他在『北平箋譜』的序文上寫着：

『意者文翰之術將更，則箋素之道隨盡（魯迅同時是一個新文字的運動者，他著有『門外文談』）。後之作者，必將別闢途徑，力求新生。』

魯迅對於民族美術問題底意見，如下：

（一）首先，他提出必須重編中國藝術史，他說：『古人告訴我們，唐如何盛，明如何佳，其實唐大有胡氣，明則無賴兒郎，此種物件，都須擺其華袞，示人本相。庶青年不再烏烟瘴氣，莫名其妙。……』（曹聚仁：『魯迅先生』，魯迅給曹聚仁的信。一九三六年十月十九日載『中報週刊』）。他的這種正確的警闢的意見，完全是為了建立中華民族的大衆的新美術的目的。

（二）關於畫工的工作，他說：『間亦有畫工所工，而乏韻致，固無足觀。』——按，

這个是說近代畫工的作品，缺乏『氣韻』不好看，而就不要去改革他們的工作；實際上是，由於他們不能夠獲得繪畫上的新知識，只是尊守着口訣和死板的老樣子，因此，也就不能夠『運思創新』。中國畫家的工作與工匠的工作有很大的分野，當然，我們希望新的版畫家能畫也能刻。而中國的畫工和刻工就不必一定能夠在很短的時期內作到這步田地，然而應該爲提高工匠的文化水準而鬥爭而衝破這個難關。現在，青年的美術家應該不只是學習文人畫家的工作，而也應該同時學習並整理工匠的工作。應該條件的應用歷史遺產之文人和工匠的技術。同時，要幫助工匠們增高他們的知識和技術，要有和他們一齊工作的精神！

（三）關於文人畫，魯迅所指出的『雅趣盎然』的佳作，在技術上說，那就包括『筆墨氣韻』的運用，這在宣傳畫，諷刺畫和其它版畫上都可以斟酌的保留着它的優點去應用。但是，魯迅是反對粗製爛造的『寫意』的，他指出它的缺點：『一筆是鳥，不知是鷹是燕，兩點是眼，不知是長是圓。』（『蘇聯版畫序』）而且他指出過：『元人的水墨山水，或者可以說是「國粹」，但這是不必復興，而且即是復興起來，也不會發展的。』（『魯迅書簡』）。

（四）關於中國美術史上之各種風格的問題，魯迅對於任何一派，都無偏見。當他說到明代版畫時，他說：『或拙如畫沙，或細於擘髮』那都可以成爲佳作的。魯迅本人是一個新現實主義者。因此，他也提倡新現實主義的美術。而中國繪畫和版畫之『工筆』和『寫意』

的兩大系統，以任何單純的一個技術去表現或描寫自然的社會的和人生的生活，也覺得不夠，那就必須條件的應用西方的新技巧以補救中國『六法』上的缺點。並且，要儘可能的提倡各種版畫的作法如木刻、銅刻、鋅刻、橡皮刻、石刻和石印等。他說：『至於手法和構圖，我的意見，是以爲不必問是西洋風或中國風，只要看觀者能否看懂，而採用其合宜者。』他又說：『倘參酌漢代的石刻畫像，明、清的書籍插畫，並且，留心民間玩賞的所謂『年畫』和歐洲的新法融合起來，也許能夠創出一種更好的版畫。』（『魯迅書簡』）

（五）關於魯迅提出的『新年畫紙』，其中，包括的有描寫神話和民間故事等，如『一年畫』。其中，也應該包括着含有裝飾性的『壁紙』上的圖案藝術，而魯迅討厭近代市上所流行的用那些西法石印去代替舊日的木刻。但是他並非絕對的反對西法石印，而是要改造它，並且還要保留着以前的木刻優點。我們必須改良『年畫』以及月份牌等，全國的美術畫將可以在各地就着本地的風光，本地的風俗和好尙，去和畫工、刻工和印刷工合作。替畫工改正畫稿，爲刻工、印工出新樣，或者自畫自刻。辦理『年畫』合作社，或托本地之印刷所、書店代辦。刻印有趣味的有意義的版畫，這就會使全國家家戶戶的門牆變色呢！

（六）關於插圖和『連環圖畫』——魯迅提倡插圖，是爲了增加文藝讀者的興趣。提倡連環圖畫，完全是爲了中國勞苦大衆不容易獲得文字上的知識，所以用圖畫供給他們以知識

上的修養。並且，他指出在這些工作上應該注重應用『舊形式』（民族形式）以期於『大衆化』。他說：『我並不勸青年的藝術學徒蔑棄大幅的油畫或水彩畫，但是希望一樣的看重並且努力於連環圖畫和書報的插圖，自然應該研究歐洲名家的作品，但也應該注意於中國舊書上的繡像和畫本以及新的單張的花紙，這些研究和由此而來的創作，自然沒有現在的所謂大師的受着有些人們的照例的觀賞，然而我敢相信，對於這，大衆是要看的，大衆是感激的。』（一九三二年十月二十五日『連環圖畫辯護』——『南腔北調集』）他又說：『所辯護的，只是連環圖畫可以成爲藝術，使青年學徒不被曲解所迷，敢於創作，並且逐漸產生大衆化的作品而已。』（一九三三，『論翻印木刻』——『南腔北調集』（『現在的木刻還是對於知識者而作的居多，所以倘用於連環圖畫，一般民衆還是看不懂，我主張連環圖畫，要多用舊畫法。』（一九三五年寫——『魯迅書簡』）。

（七）魯迅對於美術，不只是愛好『小品』，不只愛用『短刃相接』的藝術；而也愛好大幅和巨製像那救亡的大畫布，像那公共的偉大建築上的大壁畫和紀念碑式的彫刻。然而我們的時代正是爲民族解放爲人民解放底殘酷鬥爭的大時代，選擇目前的武器是必要的！在這樣戰鬥的藝術底進程中，就會發展我們的『新生』的偉大的美術。奠定中華民族『文藝復興』的基礎。

魯迅之對於美術遺產的整理工作，正是和倡導美術底創作是不可以分開的活動。不只是爲了我們將本要建設美術底歷史博物院，而也正是爲了中華的新美術開拓着新生的途徑！

魯迅介紹國際藝術的理論和作品——魯迅針對着當時藝術界的需要而介紹到中國的著作，有：廚川白村的『出了象牙之塔』和『苦悶的象徵』；板原鷹穗的『近代美術史潮論』；『蘇俄的文藝政策』；盧納卡爾斯基的和普列哈諾夫的『藝術論』，以及『文藝批評』等書（短文不計）。他用了廚川白村的革命的資產階級的文藝思想去掃除中國的封建餘孽的流毒，喚醒了無數的青年『來到十字街頭』執筆描寫大衆的生活，而板原鷹穗『以民族的色彩去敍述近代各國的藝術意欲的傾向』，當然原作者的錯誤是建築在唯心主義自然主義的觀點上，然而它也給了中國青年美術家對於近代西方的美術思潮和派別底來源去脈以研究的興趣和參考。盧納卡爾斯基是犯了『實驗主義的美學』的錯誤，然而他的豐富的美術知識和爲勞動大衆而建設新藝術的立場，也給與了中國青年美術家以有益的知識，重要的是魯迅所介紹的『蘇俄文藝政策』，出版不久以後對於中國革命文學和藝術的組織與活動，就盡了很大的領導的和模範的作用。這些翻譯工作，譯筆的流麗和保有原著的精神，還是他的餘事。這些譯本都是在一九三〇年以前出版的。

『創作木刻的介紹，始於朝花社，那出版的書「藝苑朝花」四本……頗引起青年學徒的

注意。』（魯迅：『木刻紀程小引』）

在一九三〇年，魯迅首次把德國青年版畫家梅斐爾德（Karl Meefert）的『士敏土』插圖（木刻），在中國複印成書，魯迅在那序文上介紹了這個藝術家的革命生活、獄中生活和作品的內容。這本書，後來就鼓動了中國的藝術學徒開始作革命美術的組織與活動，特別是發動了木刻的習作和創作。

在一九三一——三四年間，魯迅數次訪求蘇聯美術家的木刻作品；其間，經過了『一二八』十九路軍抵抗日本侵略，底上海戰爭的炮火，因而一部份竟然已經失去，看他是怎樣愛護着社會主義國家的革命文化呵！在『引玉集』的『後記』上，他寫着：『萬一相偕俱沒，在我是覺得比失了生命還可惜的！』而這部爲中國革命的廣大羣衆所素來愛好的蘇聯的版畫，終於集結的於一九三四年出現於中國讀者的眼前。

當然，這之外，他也他所主編的文藝刊物上如『奔流』等，也時常注意到介紹其他美術的作品，如各國的革命的宣傳畫、諷刺畫、素描、油畫以及版畫等。多經他本人親自選擇而加以說明的文字，他特別注意選擇作品的內容。

爲了中國美術底表現力量不夠，因而他時常勸勉青年『多看外國名家的作品』一九三五年夏，他付印了他所收藏的德國女美術家珂勒惠支（Kgthe Kollwitz）的蝕刻（Ething），

這版畫的內容描寫着一五二〇年德國農民暴動的故事。

一九三六年，由『中蘇文化學會』主辦在上海舉行了『蘇聯版畫展覽會』，後來，把那些作品集印成書，魯迅也寫了介紹的文章。

他對於國際的革命美術作品的介紹，實際上是爲了推動中國革命美術的生長和發展。就他所介紹的作品上看無論在內容在技巧上講，他對於美的批判的眼光沒有一件不是很有價值的和很費苦心的工作。

魯迅對於中國革命美術的倡導和工作：——魯迅對於中國革命美術的倡導與工作是完全以身作則的。他自己勤懇的工作着，並且熱誠的扶植青年美術家和藝術徒。他常常警惕着青年，力戒浪漫！一九二九——三四年中國左翼美術家聯盟特別是中國的新興木刻，是完全由魯迅的提倡和幫助之下而發展來的（參看魯迅：『木刻紀程』小引）。革命的青年的美術家在魯迅的指導和幫助之下，在工作和學習上就獲得了偉大的教育的效果。他說：

『美術家固然須有精熟的技巧，但尤須有進步的思想和高尚的人格！』

『我們要求的美術家是引路的先覺！』

一九三三年，正當日本帝國主義者的侵略加緊和中國白色恐怖的嚴重期，馬萊反戰反法西斯蒂的調查團到中國受到廣大羣衆的熱烈歡迎的時候，該團的代表曾向中國革命的藝術家

徵求作品帶往巴黎舉行展覽會，即由魯迅負責徵集作品並且代寫補想題目。把作品匯集一處付交給中國人民的朋友，法國的同志們，在一九三四年三月間由巴黎藝術家協會主辦舉行了中國革命美術展覽會。

中國革命的文化界在抗日救國的民族的統一戰線之下廣大的建立起來了！魯迅曾盡了極有力的羣衆的工作，——他曾辭嚴義正的提出了毛澤東同志所號召的所領導的抗日救國運動以回答托洛茨基——陳獨秀匪幫的無恥的狂吠！（『作家』雜誌：魯迅答覆托陳派的恫嚇信），他力疾工作，不顧個人利害，不只是經常寫文章、編刊物，而且，於一九三六年九月間在上海，指導了幫助了中國青年的美術家所舉行的『全國木刻展覽會』。

魯迅批評美術作品，也是極嚴正和認眞的！他常常指出某人的近作『傾向頹廢』，或某人近作是『粗製濫造』，並且，他經常不憚煩的寫信答覆一些素不相識的青年對於美術上的問題。他扼要的給解釋要怎樣學習，甚至告訴青年們要怎樣注意素描上的『明暗法』等等。他指出過現實主義的眞寫和有力，藝術上的『誇大』的描寫方法，他常常『因材施教』指導青年讀書和學習。這些，如果我們把歷來魯迅對於青年美術家或藝術學徒的談話收集起來，就可以成一部『魯迅關於美術』的『語錄』。

魯迅遺留下來的未竟的美術的事業是：整理民族美術的歷史遺產；建立革命美術的理

論，促進革命美術的創作特別是提倡版畫；介紹國際藝術理論和作品，而這些工作，正是現代中國的美術工作者的責任！

第三節　抗日戰爭的美術

自從一九三五年以後，中國的抗日救國運動的民族統一戰線，一天一天的擴大起來發展起來了。這個運動乃是中華民族生存的鬥爭領土的鬥爭民族解放和新民主主義革命的唯一的出路，所以，全中國，凡是不願作亡國奴的人們，就不分黨派、不分信仰的一致的團結起來了。在這種形勢之下，中國的美術家，特別是革命的美術家，爭先恐後的熱烈的參加了這個抗日救國的民族的美術運動的統一戰線，為了建立自由、獨立、幸福的新中國，中國的先進的美術家一齊的放棄了「門戶之見」，而實際的來參加這個抗日的民族統一戰線的工作。

魯迅在臨終之前，力疾的工作着，響應了抗日民族統一戰線的政策：「中國目前，革命的政黨向全國人民所提出的抗日統一戰線的政策，我是看見的，我是擁護的，我無條件的加入這戰線，那理由就因為我不但是一個作家而且是一個中國人，所以這政策在我是認為非常正確的。」（一九三六年「答覆徐懋庸的信」）

中華民族生存的危機，擺在我們的面前，任何一個人，都能明白誰是敵人誰是朋友，那種組織是賣國漢奸的勾當，什麼樣的政府才可以救中國，十年內戰（一九二六——三六）的經驗教訓，教育了的中國的覺醒的學生、知識份子、工、農、兵。所有勞苦羣衆正在開展着的壯烈的鬥爭事實，那忍無可忍的被壓迫的慘無人道的亡國無日的景況，就是中國美術家要表現的對象！

一九三六年七月二十四日巴黎『救國時報』（第四十八期）發表了我的一篇文章『中國美術新生的信號』——發動民族藝術運動，舉行抗日救國美展——，在這篇文章裏，我號召：

『主要的，在國內，首先就需要有大規模的「抗日救國美展」或「國防美展」（名稱不必過於拘定形式）的實現！積極的美術家趕快起來，號召並團結各種派別的美家，——國粹派的名宿也好，新進的青年美術家也好，藝術理論家與著作家或藝術刊物編輯者與藝術的新聞記者，凡是自願參加這個抗日救國的美術運動的，只要拿出在這個運動的本質上有力量的作品或工作，在統一的總的聯合旗幟之下，就可能完成這種組織和行動。建立中國美術家之國內和海外底互通聲氣的新聯系！並建立中國的與國際的革命美術上的新聯系！

國內各地單獨的或各地聯合所舉行的「抗日救國美展」，在實際的活動中（活動的方式

也要看各地方的情形），第一，就可以保證中國美術的本質、技術等，一定會有長足的進展！其次，這種新的美術生產，就可以回答了同情中國革命的全世界各國的人民。更迫切的說，凡我中國的美術家，大家都要齊心懷着一個念頭，就是：加緊創造有抗日救國意義的描寫現實社會生活的作品，把它集合在一起，印刷、展覽給廣大的同胞們看！這就是中國美術新生的信號。……」

同年，在巴黎留學的美術家們組織了『藝術學會』開始討論起『國防美術』的問題。在紐約，也有美術的留學生舉行了抗日宣傳的美展。在莫斯科，舉行了中國的版畫展覽會。在上海舉行了全國木刻展覽會。木刻作者協會（於一九三六年十二月間）發表了擁護抗日統一戰線的宣言。特別是漫畫也發展了，進步的漫畫家發生了思想上的轉變，由自由主義的表現而轉向抗日的宣傳。這些作品發表於抗戰以前的文學的和美術的刊物上。

一九三六年十二月十九日北平學生和市民底反日遊行示威，這個遊行示威的血跡，激勵了全國的人民。

一九三七年七月七日，盧溝橋的炮聲驚動了全世界。這是中華民族抵抗日本帝國主義者侵略的開始，這是『抗戰建國』的紀念日，中國的美術家和全國的人民和進步的人士一樣，更熱烈的興奮的參加了這個抗日戰爭的美術的工作。成百成千的青年的美術工作者，嚴肅的

站在自己的崗位上，到鄉下去，到軍隊裏去，到抗日的前線上去，到敵人的後方去！

全國性的美術工作者的各種組織是組織起來了。『全國美術界抗敵協會』於一九三八年六月六日成立於武昌，會員百餘人。『全國木刻界抗敵協會』於同年六月十二日成立於漢口，會員百餘人，後來『全國漫畫作者協會』於一九三九年也成立了。美術家在城市或鄉鎮裏工作着：街頭繪畫，爬上了高梯，塗刷着抗日的壁畫，在工廠、市場、住戶裏散發着抗日的傳單和畫報，街頭各處張貼了抗日的宣傳畫，在國恥的節日如『九一八』，『一二八』和偉大的革命的日子如十月革命節，五一節等，都市裏舉行了廣大群衆的遊行示威以及火炬遊行，在街頭開展了『街頭畫展』。在『救亡室』（從前的俱樂部）張貼着宣傳抗日的圖畫。木刻的，漫畫的以及所有的美術的刊物的內容成爲一致的步調——節節勝利的抗日的戰爭！

在一九三八年的四月，成立了魯迅藝術學院，聚集了不少，從全國各地不遠數千里而來的以及從海外各國留學回來的進步的中國的美術家和青年的美術工作者，這些美術工作者爲了祖國的解放事業爲了社會解放事業爲了人類的解放事業，正在追蹤着魯迅的人格，學習着魯迅的作風，發揮着魯迅的思想，正在繼承着魯迅的遺志而鬥爭。

現在成爲進步的美術工作的指針的，就是：

第一是『表彰民族革命典型，如英勇抗戰，爲國捐軀，平型關，台兒莊，八百壯士，游

一盤戰爭的前進，慷慨捐輸，華僑愛國等等。」

第二是『揭發、清洗、淘汰民族陣線中存在着的與增長着的消極性，如妥協投降，悲觀情緒，腐敗現象等等。」

第三是『將敵人一切殘暴獸行的具體實例向全國公佈，向世界控訴。」

全國的美術家在精神上是不分離的，美術工作者在抗日戰爭中的工作，成為抗戰必勝的一個必要條件！

第四節　中國新美術的動向

在悠久的中國的文化歷史上有豐富的美術遺產，為了發揚民族的自尊心和自信心，應當儘所有的可能，來建立中華　族的新美術！為了民族解放和國家獨立的事業，民族的新美術，在這個偉大的事業上就具有顯著的教育的意義！因為反封建主義者反帝國主義者及反法西斯主義者的革命的力量，還不只是依靠着知識份子的奔走號呼，主要的還是依靠着工，農、兵、全國人民一致團結的基本力量！因此，美術上的宣傳工作，就必須適合老百姓的口胃，要老百姓容易懂得容易感動，就必須作出老百姓氣派的東西，這就是『形式是民族的，內容是新民主主義的』意義之所在！

目前，中國的美術，還存在着兩種錯誤的傾向：

一種是：內容是革命的，而形式不是民族的——革命的青年美術工作者，在數量上一天一天的增加起來了，他們對於中國封建社會積壓下來的美術理論和作品，都站在對立的立場上，這是對的；但是因而忽視了對於『舊形式』在民衆中間的作用，不去在理論上和技巧上，澈底的解決建立中華新美術的問題，因此，新興的戰鬥的美術，在形式上（在作風和技巧上）大多數都是受着西方美術的影響，甚至於受了現代資本主義的西方美術底形式主義的不好的影響，一般的說，在某礎上，還不曾獲得西方的寫生的技巧，但是，先就襲取了歐化的外表，說是，他的根據是什麽派什麽主義的作風，這種作品，還是不合老百姓的口胃，還是不能深入到人民中間去！

另外一種，形式是民族的，而內容却是不革命的，他無批判的，無條件的使用舊形式，不只是在內容上不是現實主義，就是在技巧中和寫生也還有很遠的距離，不像真的形狀，描寫的不深刻，也還是不合老百姓的口胃，不能深入到人民羣衆中間去！

爲了糾正這兩種錯誤的傾向，必須把『民族的形式』和『新民主主義的內容』在理論和創作上打成一片，研究舊形式和現實主義問題以創造民族形式的『新民主主義的現實主義』的美術！

克服中國美術底舊形式的弱點和缺點，打破因襲的傳統主義和復古的思想，在技巧上必須吸收西方的描寫方法，講求解剖學，透視學等以補救中國美術上的宿債，特別是理論上要加強建立新民主主義的現實主義！

首先，我們去把『現實主義』和『寫生』底描寫方法分別淸楚，現實主義包括着寫生技巧，但是它不是機械的反映現實如何照像器或者留聲機那樣（但是照像術和播音術也還是藝術之一種），藝術是客觀的現實經過人的腦子而被組織過了才又反映出來的東西，因此，藝術是人的創作而不是機械的反映，但是如果沒有寫生的描寫的技巧，什麼反映不反映，是一點也談不到的。

現實主義不是機械的描寫現實，而是從現實中抽出典型的人物和事物來描寫，揚棄現實中那些不必要的東西，因爲現實中的事實並不完全都是眞理。藝術是從現實中抽出眞理並且具體的形象的把它表現出來的一把鑰匙。

在什麼時代什麼階級就有他的一定的藝術的工作，在客觀的對象中存在着典型的人物和事物。無論是自覺的或不自覺的要表現的那內容，經過藝術家的民族的階級的主觀的手法描寫出來，就更出色就更強有力！

顯然，藝術家的工作必須配合着政治的目的，偉大的藝術家就具備着先發的政治的頭

腦，偉大的政治家具有藝術的天才，不過他的表現方法，不是用色調或音調而已，他的藝術好比大船上的舵手，在暴風雨中一點兒也不張惶失錯，認準方向，向前邁進，那就是最高的鬥爭的藝術。

美術工作者要想獲得認識現實的方法，就必須學習最高的鬥爭的藝術——要學習馬克思主義——列寧主義，要學習辯證法的唯物論和歷史的唯物論。這樣才不會被唯心主義者的『現實主義』所欺騙！（例如黑格爾美學爲了支持現狀的『現實主義』）。

有的這樣把握現實去描寫，有的那樣把握現實去描寫，無論怎樣把握現實，但是，主要的全看所表現的東西是不是在那個時代那個階級成爲最有力的最能動人的最能夠引起鬥爭情緒的作品。有時代性就有永久性，因此，革命的現實主義才是眞正有價値的。

把給什麼人看的這問題作一個澈底的解決——我們的美術應該是給老百姓看的。如果老百姓看得懂並且高興看，再給知識份子看也會得到一樣的效果。如果中國的老百姓能夠懂得，就不怕外國老百姓不懂得，只有老百姓，才是眞正的美術批評家。因此，應該儘量的把民間的趣味，把地方的色彩灌輸到美術的創作上去，有地方性就有世界性，民族形式是發揮國際主義的正確的方法。

民族藝術的發揚、發展，就是供給人類共同文化以基礎的條件，全世界各民族產生出先

進的革命的藝術，或為國際主義的人類共同文化的胚胎。由此可見，民族藝術不應該是狹隘的民族主義的藝術，在技術上也不應該是關門主義的，它應該吸收國際的各民族的先進的藝術。這樣，才可以建立民族的新藝術！